

актуальних проблем соціогуманітарного наукового знання. Привернуто увагу до місця та ролі соціогуманітарних наук для формування інтелектуального потенціалу викладачів та студентів вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування.

Ключові слова: суспільні науки, методологія, трансформація.

Павко Анатолій, Курыло Людмила. Значение социальных и гуманитарных наук в формировании методологической культуры мышления преподавателей и студентов в высших учебных заведениях культурно-художественного направления. В статье проанализированы сущность и значение методологической функции общественных наук в условиях трансформации высшего образования Украины. В статье сделан акцент на значение современных методологической парадигм для всестороннего объективного исследования актуальных проблем социогуманитарного научного знания. Привлечено внимание к месту и роли социогуманитарных наук для формирования интеллектуального потенциала преподавателей и студентов высших учебных заведений культурно-художественного направления.

Ключевые слова: общественные науки, методология, трансформация.

Pavko Anatolii, Kurilo Lyudmila. The value of the social sciences and humanities in shaping the culture of the methodological thinking faculty and students in higher education, cultural and artistic direction. This article analyzes the nature and importance of the methodological function of social sciences in transforming higher education in Ukraine. The article focused on the importance of modern methodological paradigms for comprehensive objective study of actual problems of Modern Social scientific knowledge. Draw attention to the place and role of humanities sciences to form the intellectual potential of teachers and students in higher education, cultural and artistic direction. Keywords: computer science, methodology, transformation.

Keywords: methodological function, transformation, higher education.

Игорь Рябов

ПОНЯТИЕ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ТЕЗАУРУС» КАК ОТОБРАЖЕНИЕ ДУХОВНЫХ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ АРТИСТА

Актуальность данной темы обусловлена потребностью современного музыковедения характеризовать определённые тенденции в исполнительском искусстве, возникающие на рубеже XX и XXI веков.

Творчество современного исполнителя уже не зависит от национальных и индивидуальных пианистических школ, оно полностью подчиняется личностным качествам артиста. Таким образом, требуется повышенное внимание к отличительным чертам каждого отдельно взятого концертанта.

Объектом исследования в данной работе становится понятие, предложенное Я. Мильштейном, – исполнительский тезаурус. Через него в область исследований попадают не только профессиональные качества артиста, но и его «внутренний мир» – весь багаж его жизненного и художественного опыта, а так же психологические особенности личности исполнителя. Предметом работы становятся средства музыкальной выразительности, используемые концертантом для воплощения творческих замыслов, проявляющихся при интерпретации произведения. Формирование этих замыслов зависит от глубины и содержательности исполнительского тезауруса пианиста. *Цель* исследования продемонстрировать связь репертуарных предпочтений артиста с его тезаурусом.

Методологической основой статьи являются работы теоретиков исполнительского искусства Я. Мильштейна, Н. Корыхаловой, В. Москаленко и др., а так же высказывания следующих концертных исполнителей: С. Рихтер, А. Йохелес, Г. Гинзбург, Л. Оборин, С. Фейнберг. Научная новизна обусловлена акцентированием внимания на необходимости рассмотрения репертуарных предпочтений при анализе исполнительских особенностей артиста, а так же в кристаллизации средств музыкальной выразительности, используемых пианистами в концертной практике. Это позволяет использовать данное исследование в курсах теории и истории исполнительского искусства, истории музыки, истории и теории стилей.

Рассматривая вопросы исполнительского стиля, Я. Мильштейн вводит понятие «тезаурус исполнителя», которым характеризует все накопления (психологические, интеллектуальные, психо-технические и т. д.) исполнителя: «... никакое исполнительское творчество невозможно, если у исполнителя в его сознании нет соответствующего предварительного запаса информации, если он не подготовлен к этому всем своим предшествующим развитием...» [6, с. 18]. Автор понимает тезаурус как: «... предварительный запас информации, общая сумма, сокровищница накопившихся в памяти впечатлений, навыков, ассоциативных связей» [6, с. 18]. Так же Я. Мильштейн подчёркивает зависимость содержательности интерпретации артиста от глубины образов и богатства переживаний, хранящихся в его тезаурусе.

По мнению исследователя, тезаурус состоит из двух составляющих – профессиональной и духовной. Первая составляющая включает в себя впечатления, представления, знания и навыки, полученные концертантом в процессе профессиональной деятельности, ставшие его инструментами при создании образов исполняемых произведений. Вторая – духовная составляющая – отображает глубинные личностные качества артиста: «Не следует только понимать под тезаурусом исполнителя простую сумму знаний и сведений, полученных им в процессе обучения и концертирования. Здесь существенна не простая сумма знаний, не эрудиция исполнителя, а его интеллектуальная и эмоциональная одарённость, его способность к фантазии, к сотворчеству, к ассоциативному мышлению, его интуиция» [6, с. 20].

Через понятие тезаурус Я. Мильштейн включает в круг изучения теории исполнительских типов и стилей индивидуальность артиста с его отличающимся от всех остальных концертантов набором талантов, навыков, художественного и жизненного опыта. Автор настаивает на выявлении именно индивидуальных черт при анализе творчества исполнителя, утверждая, что в особенностях художника-исполнителя заключается его эстетическая ценность для общества. В этом заключается принципиально иной подход в понимании и выявлении исполнительского типа. Я. Мильштейн предлагает систематизировать и сопоставлять индивидуальные особенности, которые отражаются, по его мнению, в тезаурусе: «Если уж искать основное типологическое различие между исполнителями, то не в психическом нервном состоянии, не в типе темперамента, не в строении тела, – хотя все это весьма существенные вещи, – а в том, как осуществляются ими основные художественные замыслы и решения, в какой специфически национальной и личностной форме они предстают перед нами, какие именно социальные пласты, стороны жизни и культуры они отражают» [6, с. 35].

Все качества, заложенные в исполнительском тезаурусе, ярче всего проявляются в момент исполнения музыкального произведения, то есть в момент интерпретирования исполнителем графической формулы созданной композитором. «Интерпретация – слово, которое лучше всего подходит к исполнению музыкального произведения, ибо именно артисту надлежит понять мысль музыкантов и передать её слушателю: именно он должен выразить голосом или на инструменте записанную мысль, <...> одним словом, быть интерпретатором намерения композитора» [4, с. 23]. Данное определение интерпретации очень точно определяет роль исполнителя в соотношении композитор => исполнитель => слушатель.

Исполнительская свобода ограничена рамками композиторского стиля, выходя за которые исполнитель приближается к созданию уже нового произведения. К примеру, С. В. Рахманинов, интерпретируя Вторую сонату *b-moll* Ф. Шопена (запись 1930 г.), выходит далеко за рамки этого произведения и делает из него скорее сонату С. Рахманинова, чем Ф. Шопена. Эта возможность исполнителей создавать свою трактовку произведения является проверкой понимания стиля композитора.

Последние годы расширяется тенденция создания и признания различных видов интерпретации: «...обращаемся к термину «музыкальная интерпретация», охватывая его значением любую, а не только исполнительскую, трактовку музыки, приводящую к углублённому постижению её смысла, её содержательной концепции» [8, с. 4]. В настоящем очерке интерпретация рассматривается как процесс присущий только исполнителям. Ведь цель создания любого музыкального произведения (за исключением некоторых современных произведений, написанных специально для внутреннего прочтения) – его исполнение. Композитор использует исключительно музыкальные средства выразительности и только дополняет их какими-то вербальными или образно-ассоциативными ремарками. «Композитор, фиксируя свою идею в графических знаках, отображает как бы «скелет», который должен обрести свою плоть в процессе восприятия, поскольку звуковая материя более многогранна, нежели схема» [2, с. 59].

И обобщая, понятие «музыкальное произведение» можно определить как передачу какой-либо информации через организованные в систему звуки. Правда, любая система имеет свои правила, и всё, что относится к ней, взаимодействует в определённом, установленном порядке. Понимание внутрисистемных связей очень важно для исполнителя. Это определенный этап в процессе работы над созданием интерпретации, которая начинается только с момента воплощения идеи в звуковую форму. «Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) – процесс звуковой реализации нотного текста» [11, с. 213].

Основные задачи интерпретатора: выявление, раскрытие и донесение до слушателей содержания музыкального произведения. А прочтение произведения без его звукового воплощения никак не может считаться раскрытием содержательной концепции из-за отсутствия цели написания данного произведения – его исполнения. К тому же интерпретация не может быть выражена в вербальной форме, поскольку передача эмоционального состояния словами возможна только посредством

ассоциаций, но, к сожалению, возможности речи намного меньше, чем возможности музыкального интонирования.

Необходимо отметить важный аспект интерпретации – это понятие личностное: она не существует отдельно от интерпретатора. Интерпретация – это *индивидуальное* прочтение и воплощение музыкального произведения. Каждый исполнитель привносит в исполняемое им произведение индивидуальные черты своего искусства. Это происходит потому, что нотная запись, к счастью, не абсолютна и оставляет множество вариантов толкования. «Анализируя музыкальное произведение, мы возобновляем некоторые моменты композиционного процесса... настоящий анализ, по сути, – это попытка частичной реконструкции композиционного процесса» [3, с. 149]. Критикуя некоторых исполнителей, С. Фейнберг писал: «Нам, музыкантам, свойственно ошибочное представление, что в нотной записи определены все свойства звучания» [10, с. 25].

Некоторые композиторы, записывая минимум указаний, пожеланий и уточнений, полагаются на грамотного в стилевом отношении исполнителя. Ведь большинство произведений создавалось для исполнения при жизни композитора, и автор, уже предполагая возможные варианты прочтения и исполнения своих произведений современниками, уточнял и подчеркивал лишь то, что помогло бы глубже и точнее понять его замысел.

К концу XX столетия эксперименты исполнителей со стилем композиторов заставили авторов очень подробно записывать свои пожелания. Например, в нотах произведений В. Сильвестрова можно найти весь арсенал авторских указаний. Композитор привлекает внимание исполнителя к мельчайшим деталям: здесь и подробнейшие динамические нюансы, и уточнения самых минимальных агогических отклонений. Хотя можно отметить, что агогическая свобода в концертной практике в большинстве случаев относится к феномену индивидуальной исполнительской трактовки. «Играть музыку не значит исказить её, подчиняя своей индивидуальности, это значит исполнять всю музыку как она есть, не более, но и не менее того» [7, с. 104].

Количество подробных, объясняющих и подсказывающих авторских указаний в нотной записи свидетельствует о степени доверия композитора исполнителям и о желании наиболее точного (адекватного авторскому замыслу) прочтения ими произведения.

Из сказанного следует, что интерпретация – это изменяющаяся форма прочтения музыкального произведения, которая модифицируется

даже при исполнении его одним концертантом в разных условиях и предстает совершенно в другом качестве при трактовке другими исполнителями. Это ещё один раз доказывает, что в окончательном, завершённом виде интерпретация создается исполнителями.

В XIX веке изменения текста, импровизации в любых исполняемых произведениях были обязательным условием исполнения. Традиции XX века верность авторскому тексту поставили на первое место, а индивидуальность исполнителя – на второе. Но отпечаток исполнительской индивидуальности всегда проявляется в звуковом воплощении нотной записи.

Основой индивидуальной трактовки музыкального произведения теоретик А. Люблинский считает особенности нотной записи, поскольку существуют четко определенные элементы записи, как, например, мелодия, метроритм, гармония. Другие составляющие нотного текста являются достаточно «приблизительными» – темп, характер исполнения, артикуляция, динамика, агогика, педализация. Использование этих выразительных средств и делает исполнение произведения разными музыкантами неповторимым, проявляет особенности их интерпретации [5]. Этот индивидуальный «почерк» исполнителя напрямую зависит от содержательности его тезауруса.

Темп произведения при исполнении будет, конечно же, определяться пониманием и ощущением самого исполнителя. Ведь темповые обозначения не конкретны, к указаниям метронома необходимо относиться с осторожностью: часто они выставляются редакторами, а показания метронома в произведениях XVII–XVIII вв. достаточно серьезно отличаются от современных (почти в полтора раза). Самую точную информацию о темпе произведения дают характер произведения, метр и фактура в узком смысле. А усвоение нужного характера, метра и правильной дифференциации фактуры зависит от слышания исполнителем микро-интонаций и мелодических фраз. Главная задача при поиске темпа – целостно соединить интонирование мелодии и фразировку в заданном метре, при органичности взаимодействия этих элементов и рождается верный темп произведения. Но темпы у разных исполнителей всегда будут ощутимо различаться, это следствие индивидуального интонирования музыкального материала.

Роль фактуры в узком смысле в произведении у разных интерпретаторов играет различную содержательную функцию. Каждый из них определяет функцию фактуры в каждом отдельном фрагменте произведения в зависимости от собственной концепции. А смысловая

нагрузка фактуры, в свою очередь, зависит от того, как будут интонироваться все мельчайшие подробности нотной записи, к которым относятся, например, штрихи, динамика, ритм и т. д.

Взаимосвязь категории фактуры и категории артикуляции трудно не заметить. Интерпретатору даётся достаточная свобода в поиске и конкретизации штрихов для реализации своей трактовки. Ведь «выбор штриха определяется содержанием исполняемого произведения, художественным замыслом исполнителя» [9, с. 46].

В музыкальном произведении все составляющие взаимодействуют между собой и влияют друг на друга. Одна из важнейших задач для исполнителя – видение и ощущение цельности формы, органичной взаимосвязи и взаимодополнения всех выразительных средств произведения. Ведь в момент исполнения возможны элементы импровизационности, «сиюминутного озарения», которые, изменяя детали, влияют на драматургию произведения. Любое, даже малейшее изменение одной детали незамедлительно ведет к изменению целого.

Интонирование – это организация звуков с наполнением их смысловым и эмоциональным содержанием. Этот процесс требует большого слухового опыта и активного включения музыкального мышления. Выявление интонаций связано с пониманием стиля эпохи и стиля композитора. Например, можно заметить существование близких интонаций в произведениях разных композиторов, и даже в произведениях различных эпох. Исполнителю в таких случаях необходимо точно и профессионально понимать стилистическую принадлежность данного произведения. Мало того, одна и та же интонация у одного композитора в разные периоды творчества может нести различную смысловую нагрузку.

Работа над интонированием занимает большую часть работы интерпретатора, поскольку интонация является самым точным и важным инструментом донесения содержания произведения до слушателей. Можно сказать, что работу над созданием интерпретации можно и даже необходимо вести с двух сторон: от подробнейшего внимания к мелким деталям, которые постепенно создают цельную картину произведения, с одной стороны, и, с другой, – от общей целостности, которая выстраивает все «интонационное множество» в органичную звуковую картину.

Ещё один особый аспект интерпретации – это тембр, особая окраска звучания инструмента. Ведь для «картины» каждого отдельного произведения должна быть своя особая звуковая «палитра», и в этом так же проявляется индивидуальность и композитора, и исполнителя.

Композитор, хорошо знакомый со звуковыми свойствами и особенностями инструмента, для которого он пишет, будет использовать именно те регистры и созвучия, которые придадут необходимый колорит звучанию произведения. «Особые черты пианизма сказываются прежде всего в отношении исполнителя к инструменту: в тончайших особенностях касания клавиатуры, в общем тембре звучности, в результате суммы всех движений пианиста, – ведь ни один инструмент не отвечает таким обширным тембровым спектром на своеобразии касания, движения и жеста исполнителя, как современный рояль» [11, с. 65–66].

В фортепианной музыке знатоками специфического звука были Ф. Шопен и А. Скрябин. Они придают звучанию рояля такую красочность, на которую были способны не многие композиторы. Просто внутренние представления о звуке и у Ф. Шопена, и у А. Скрябина были настолько тонкими, богатыми и разнообразными, что воплощались в оригинальных звуковых тембрах.

Подтверждение этому мы можем увидеть в нотной записи произведений композиторов. У Ф. Шопена это сказалось на специфической фактуре со многими хроматическими проходящими звуками, которые придают необыкновенный колорит, и все эти микроизменения создают ощущение постоянного движения внутри самой фактуры. У А. Скрябина это выразилось в доведении ладотональных отношений до максимального уровня напряжённости. Кстати, за счёт тех же хроматизмов, только у него они становятся уже не проходящими, а одними из основных звуков тональности.

Подчеркнем еще раз, что эти композиторы раскрывали, обогащали тембральные свойства звучания определённого инструмента – фортепиано.

Ведь примеры творчества других авторов дают образцы другого подхода к звуковым возможностям фортепиано. Так, Ф. Лист хотел достичь оркестрового звучания у фортепиано. Поэтому мы отмечаем большое количество транскрипций оркестровых произведений в его композиторском творчестве и видим в его произведениях специфическую фактуру с охватом почти всех регистров инструмента.

Конечно же, фортепиано в плане подражания различным звучаниям находится в выигрышном положении по отношению к другим инструментам. С помощью особого прикосновения, артикуляции, штрихов, агогики, динамики и педализации на рояле можно получить большое количество разнотембровых звучаний, но всё же основной тембр инструмента изменить не удаётся. Прием копирования звучания других инструментов заключается в подражании манере исполнения на каком-либо

инструменте, от этого у слушателей рождается определенная ассоциация с этим инструментом. Но всё же это маленький слуховой обман.

Звучание рояля у каждого исполнителя индивидуально, это – отражение его слуховых представлений. Чем тоньше слуховые представления, тем богаче краски инструмента под его руками. Особенности туше пианиста тесно связаны с работой над совершенством технического аппарата. Но сама по себе виртуозность не является залогом красивого звука у концертанта.

Все азы работы со звуком у исполнителей закладываются ещё в школьном возрасте. Далее развитие тембральных слуховых представлений уже зависит от слухового опыта, состоящего из прослушивания вокальной, симфонической музыки и произведений в исполнении различных музыкальных инструментов.

Качество туше зависит и от физиологических особенностей исполнителя. Можно проводить множество параллелей и искать зависимости: к примеру, чем больше и весомей рука, тем более мощный и мягкий звук она будет издавать; чем меньше и суше рука, тем более ясный и лёгкий звук будет у исполнителя. На аспекте индивидуальности звука пианиста останавливаться не будем, поскольку это не входит в задачи настоящей работы.

Остаётся ещё один важный вопрос: что может быть основой для проведения анализа тезауруса исполнителя? Безусловно, его творчество. Но тут можно столкнуться с некоторыми препятствиями. Анализ звуко- и видеозаписей, оставаясь основным источником ознакомления с творчеством различных исполнителей всех рангов и возрастов, – дело очень сложное и неоднозначное, поскольку результаты этого анализа напрямую зависят от слушателя. К тому же современный уровень звукозаписи едва ли может дать реальное представление об игре исполнителя, так как записи настолько зачищаются и ретушируются, что «живого» звучания в них почти не остаётся. А. Иохелес негативно высказывался по поводу звукозаписи: «Если говорить откровенно, то момент записи – самый неприятный момент в исполнительской деятельности» [1, с. 155]. Некоторые современные исполнители «экстра класса» вообще отказались от этого вида деятельности и в виде исключения разрешают записывать свои концертные выступления. Эту особенность отмечали ещё исполнители середины XX века: «Дома тоже бывает, что вы что-то почувствовали, что-то нашли, проникли, что-то сотворили в художественном отношении, но вы ещё по-настоящему не сотворили, потому что сотворить можно только на эстраде. Вот почему,

вероятно, записи в студии, когда публика отсутствует, как правило, получаются хуже, чем записи с концерта, с эстрады» [1, с. 111].

Другим источником для анализа тезауруса исполнителя является посещение его концертов, которые наиболее реально отображают все профессиональные и артистические качества музыканта. Однако и здесь могут возникнуть некоторые сложности. К примеру, концертант, исполнительскую манеру которого следует проанализировать, уже закончил свою сценическую карьеру или не гастролирует в стране, где живёт исследователь. Такая же проблема возникает при попытке рассмотреть творчество артистов начала и середины прошлого века.

Ещё одним критерием для идентификации исполнительского типа могут послужить мысли самого исполнителя по этому вопросу, которые иногда артисты выражают в своих интервью, статьях, эпистолярном наследии, научных работах и т.п. Этот источник информации даёт очень интересные и полезные сведения, хотя является самым ненадёжным и может использоваться только как дополнительный материал при рассмотрении исполнительского тезауруса. Так как людям искусства свойственно жить в мире фантазий и гиперболизировать свои ощущения и восприятие действительности, что и подвергает их слова сомнению. А в современном мире использование PR-технологий влечёт за собой сознательное искажение фактов. Даже такой скромный и самокритичный исполнитель, как С. Рихтер, иногда тоже искажал какие-то факты из своей биографии. В фильме Б. Монсенжона «Рихтер непокорённый» пианист отрицает, что в молодости много занимался, и рекомендует исполнителям практиковаться не больше трёх часов в день, но его супруга Н. Дорлиак при этом утверждает, что Святослав Теофилович в начале своей карьеры часто занимался по двенадцать часов в сутки.

С осторожностью необходимо относиться и к высказываниям современников исполнителей: в них присутствует объективность, но всё же иногда встречаешь кардинально разные мнения об одном и том же артисте из весьма авторитетных источников. К примеру, С. Рахманинов называл И. Гофмана «королём фортепиано», а Г. Коган относился к творчеству американского пианиста весьма негативно.

Самую же, на наш взгляд, объективную информацию об исполнительском типе артиста даёт анализ его репертуарных предпочтений. Во-первых, использование таких статистических данных позволят выйти исследователю на наивысший уровень объективности, так как он оперирует не своими впечатлениями от прослушанного концерта

или записи, не чужим мнением, а фактическим материалом – репертуарными списками артиста.

Во-вторых, каждый исполнитель, формируя свой репертуар, отдаёт предпочтение тем произведениям, которые максимально позволяют проявиться его музыкальным способностям. Л. Оборин: «Выбор новых вещей всегда бывает очень затруднительным, потому что я выбираю вещи по характеру настроения в какой-то мере близкие себе, на сегодняшний день» [1, с. 46]. А поскольку различные произведения апеллируют к определённым исполнительским средствам, то выявить особенности тезауруса артиста намного проще. К примеру, яркие виртуозные произведения дают возможность проявиться в первую очередь технической и артистической составляющей тезауруса.

Так же, посредством изучения концертного репертуара можно провести идентификацию стилевых черт исполнителя. Предпочтение произведений той или иной эпохи, композитора, жанра говорят о вкусовых и эстетических принципах концертанта. Это позволяет использовать для анализа исполнительского типа музыканта весь материал, имеющий отношение к стилям композиторов, чьи произведения предпочитает исполнять артист.

Исполнительский тезаурус объединяет в себе различные аспекты индивидуальности артиста. Через это понятие исследователям предоставляется возможность наиболее индивидуально подойти к анализу исполнительских особенностей концертанта. Суммируя весь свой профессиональный и духовный опыт, артист использует его при создании интерпретации того или иного произведения. Но отличительные черты тезауруса исполнителя проявляются уже на стадии подбора произведений для концертных программ. Пианистический репертуар настолько обширен и разнообразен, что позволяет артисту выбрать максимально близкие по духу произведения для сценического воплощения, которые позволят оптимально воплотить те индивидуальные духовные накопления, которые содержатся в его исполнительском тезаурусе.

Таким образом, одним из важнейших показателей для определения типа исполнителя является анализ его репертуарных предпочтений, на которые в свою очередь большое влияние оказывает комплекс дарований, жизненный и профессиональный опыт, индивидуальное сопереживание миру и т. п., то, что Я. Мильштейн определяет как тезаурус исполнителя.

1. Вицинский А. Беседы с пианистами / А. Вицинский. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 232 с.

2. Капічна О. Проблеми музичного семіонізу ХХ ст. : [монографія] / О. Капічна. – Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. – 280 с.
3. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления / Н. Ковалинас // Научный вестник НМАУ им. П.И. Чайковского, «Музыкальное произведение: проблема понимания» : сб. статей. – Киев, 2002. – № 20. – с. 148–159.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Лен. : Музыка, 1979. – 208 с.
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента / А. Люблинский. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
6. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства: Сборник статей / Я. Мильштейн. – М. : Советский композитор, 1983. – 266 с.
7. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / Б. Монсенжон. – М. : Классика–XXI, 2003. – 480 с.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Исследование / В. Москаленко. – Киев : 1994. – 175 с.
9. Музыкальные жанры : сборник / [Общ. ред. Т.В. Поповой]. – М. : Музыка, 1968. – 327 с.
10. Фейнберг С. Мастерство пианиста / С. Фейнберг ; [Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона]. – М. : Музыка, 1978. – 207 с.
11. Энциклопедия Музыка – М. : Науч. изд. «Большая Российская энциклопедия», 2003. – 672 с.

Рябов Игорь. Понятие «исполнительский тезаурус» как отображение духовных и профессиональных качеств артиста. Статья посвящена рассмотрению индивидуальности артиста и влиянию его тезауруса на формирование исполнительского репертуара. В статье продемонстрирована связь репертуарных предпочтений артиста с его тезаурусом, проакцентировано внимание на необходимости рассмотрения репертуарных предпочтений при анализе исполнительских особенностей артиста, а так же в кристаллизации средств музыкальной выразительности, используемых пианистами в концертной практике.

Ключевые слова: исполнительский тезаурус, интерпретация, репертуар.

Рябов Игор. Поняття «виконавський тезаурус» як відображення духовних та професійних якостей артиста. Стаття присвячена розгляду індивідуальності артиста та впливу його тезауруса на формування виконавського репертуару. У статті продемонстрован зв'язок репертуарних уподобань артиста з його тезаурусом, проакцентовано увагу на необхідності розгляду репертуарних уподобань при аналізі виконавських особливостей артиста, а так само кристалізацію засобів музичної виразності, що використовуються піаністами в концертній практиці.

Ключові слова: виконавський тезаурус, інтерпретація, репертуар.

Ryabov Igor. Concept «performance thesaurus» as reflection of spiritual and professional qualities of artist. The article is devoted consideration of individuality of artist and influence of his thesaurus on forming of performance repertoire. The article stated the connection preferences repertory actor with his thesaurus, paid attention to the need to consider when analyzing repertory preferences performing artist features, as well as in crystallizing means of musical expression, used in concert pianists practice.

Lines of postmodern in the piano performance culture on a border of the XX and XXI centuries.

Often on the borders of centuries we look after the specific phenomena in a musical culture: transitions from one dominant style of epoch to new one, formation of stylish diffusions, appearance of artists-innovators in a great deal determining development of musical culture of beginning age etc. These phenomena are closely related to the situation in a world culture which in these temporal segments experiences the periods of update. Ideas from the different areas of art and philosophy are synthesized and appear new creative paradigms questioner tendencies for further cultural development of society.

These cultural processes have influence on all of constituents every separate type of art, including on the piano-playing art.

Among the lines of modern performance art closely related to the ideas of postmodern it is necessary to select polystylistic of concerto creation and brightly expressed «playing» constituent of process of execution.

Performance polystylistic shows up in the association of music of different composers, living in different cultural epoches in the whole concerto programs. This tendency began to show up in the middle of past century, when the paradigm of reading of musical text changed on principle: if in XIX and to the first half of XX age performers fully subordinated style of author the performance style, in modern tradition a performer maximally tries to submit composer's style of author of work. Thus an artist plugging in the program of the concert of work of composers of different epoches creates composition of polystylistic.

A «playing» aspect of performance art, partly, is essence of this art. So in determination of process of musical performance (playing on piano) there is the direct pointing on this aspect. But, it is needed to mark that this question is not so superficial, what to take him to stand to the play on words.

Above all things we would like to pay a regard to stylish feature playing aspect. Composer's style in execution an artist appears exactly as «playing style», that a performer, for example, does not play in baroque, but «plays

style» of baroque. It is similarly possible to define every separate taken composer. True it is needed to mark that these stylish features relate only to those performers which in the creation try to expose the individual lines of style of every composer.

In case when an interpreter is put by a main accent on the individual style of execution, a playing aspect is taken to the minimum, because all of music the executable such artist appears us in one, more or less homogeneous performance style.

Consideration of performance piano culture from positions of processes in the art and philosophy, helps to represent a performance art as part of world cultural legacy, and exposes community of processes what be going on on the different levels of this system.

Keywords: performance thesaurus, interpretation, repertoire.

Марія Алоэ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ЭТЮДНОСТИ

Обращение композиторов к различным жанрам, в которых преобладает демонстрация технического совершенства, а также непрекращающиеся поиски нового музыкального языка, изобретение различных композиторских техник *актуализируют* исследования этюдности, ее природы, специфики проявления, взаимосвязи с композиторским стилем, общими тенденциями развития фортепианного репертуара.

Важнейшими для музыкальной практики в свете поставленной проблемы остаются вопросы необходимого арсенала технических средств и инструментария для исполнителя. Какими пианистическими навыками и приемами должен владеть пианист для того, чтобы иметь возможность соприкоснуться с подобной фортепианной литературой, а также какие требования будет «предъявлять» музыканту усложненная фактура; как заставить слух дифференцировать материал, но при этом видеть конечную цель – композицию произведения.

Литература о проблемах фортепианной техники огромна, поскольку именно этот ресурс музыканта за роялем является наиболее важным в исполнительстве наряду с эстетическим и интеллектуальным воспитанием.

О технике писали многие знаменитые музыканты, посвятившие себя рояльному мастерству и сцене. В основе положений о техническом