

4. Виховання естетичної культури школярів: Навч. Посібник //І.А.Зазюн, Н.Є.Миропольська,Л.О.Хлебнікова та ін. –К : ІЗМН,1998.-156 с.
5. Глущенко А.Т. Внеклассная работа в начальных классах.-К: Рад. Школа, 1982. - 124 с.
6. Дем'янчук О.Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів: Навч.-метод.посібник. - К. : ІЗМН, 1997. - 64 с.
7. Лебедев В.К. Коллективная музыкальная деятельность младших школьников в позанавчальный час: Навч. Посібник для студентів муз.-пед. Фак.-тів.-Вінниця, 1998. - 56 с.
8. Киричук О.І. Навчальні інтереси молодших школярів. - К.: Рад. школа, 1982. - 126 с.

The article outlines principles and terms of forming the schoolchildren's interest to the collective folk instrumental studies. The main directions are exposed in this sphere.

Key words: interest, collective activity, folk instrumental studies, creative activity.

УДК 786

Потоцька О.В.

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО САМОСТІЙНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

У статті визначаються типові властивості змісту класичної музики та на основі фортепіанних інтерпретацій Г. Бюлова, М.Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто, Л.Оборіна, Е.Гіллельса, С.Ріхтера, А.Б.Мікельанджелі створюється загальна характеристика раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, найбільш доречного при інтерпретації класичної фортепіанної музики. Уміння художньо-педагогічного та інтерпретаційного аналізу автор статті вважає базовими у підготовці студентів до створення самостійних інтерпретацій фортепіанної музики.

Ключові слова: класицизм, фортепіанно-виконавський стиль, раціоналізм, емоція, зображальність, символ, художній зміст, інтерпретаційний аналіз.

Педагог-музикант повинен не тільки досконало володіти музичним інструментом, бути добре обізнаним з головними принципами і засобами методики навчання гри на ньому, але й мати ґрунтовні знання у галузі музичних стилів і жанрів та розвинуті навички художньо-педагогічного аналізу, який дозволяє розкрити зміст художнього твору у доступній для певної вікової групи словесній формі. Наприклад, аналіз музичних творів, які виконуються у класі спеціального інструменту, вимагає визначення їх жанру і стилю, розкриття їх змісту, характеристики засобів музичної виразності, які використовує композитор у створенні художнього образу, побудови твору (типу музичної форми, структурного і тематичного аналізу кожної частини) тощо. Саме у поєднанні безпосередньої технічної виконавської майстерності та умінь самостійно аналізувати й інтерпретувати музику народжується справжній художній інтерпретатор зразків музичного мистецтва. Тому у процесі фахової підготовки майбутніх виконавців (зокрема піаністів) і викладачів у галузі інструментального мистецтва з особливою актуальністю постає проблема їх підготовки до самостійної інтерпретації музики різних жанрів і стильових епох.

До вивчення різних аспектів стильової інтерпретації звертались О.Алексеев [1-2], Є.Ліберман [7], К.Мартінсен [8], А.Аронов [4], Н.Голубовська [5], Т.Чередниченко [13], В.Медушевський [9-10], В.Холопова [12] та багато інших дослідників, кожний з яких звертав увагу на певну із сторін художнього й педагогічного аналізу та виконавства. Враховуючи багатоаспектність і складність

проблеми музичної інтерпретації, автор статті ставить за *мету* визначення типових властивостей змісту музики однієї стильової доби – класичної, – та створення загальної характеристики раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, найбільш доречного при інтерпретації класичної фортепіанної музики.

Уміння виокремити найголовніше у співвідношенні складових змісту класичної музики та втілити специфіку їх поєднання у власній виконавській інтерпретації є необхідною складовою умінь і навичок майбутнього піаніста, які формуються протягом усього процесу його навчання. Визначення ж самого музичного змісту тісно пов'язане і з культурологічною підготовкою майбутнього піаніста. Саме тому перш, ніж розпочати аналіз раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, вважаємо за необхідне визначити основні світоглядні положення класичного мистецтва, що мали безпосередній вплив на становлення стилю музики віденських композиторів останньої третини XVIII - початку XIX століть.

Модель світу у представленні класицизму утворює розумну закономірність, в якій піднесені моральні ідеали панують у прекрасному облагородженому природному середовищі. Принципи раціоналізму, що відповідають ідеям Р.Декарта, знаходяться в основі естетики класицизму і породжують специфіку засобів виразності класичного мистецтва. «Художній смак класицизму потребував глибоких, значимих ідей, відлитої у чеканну, досконалу форму» [1, с. 82]. Художній твір, відповідно цим принципам і смакам, є штучним утворенням. У зв'язку з тим, що до його створення автор підходить свідомо, він обов'язково повинен бути побудований за законами розуму і логіки. Саме тому покликання мистецтва відповідає законам етосу, а головною роллю митця стає виховання суспільства. Така ж сама функція припадає і на діяльність інтерпретаторів, які повинні донести до слухача і глядача глибоку глибину і різнобічність художнього змісту, втілені у досконалі та витончені форми.

З розвитком професійних світських музичних жанрів у період класики музика відступає від стійких форм свого функціонування. У попередній історичний період відношення виконавця до записаної музики було позначено рисами рівноправного співавторства. Такий підхід до авторського тексту був цілком виправданим, адже у виконанні музики за цифрованим басом вже від самого початку була закладена певна свобода в озвучуванні деталей тексту (подвоєння, голосоведіння, реєстровки тощо).

Мистецтво імпровізації певний час залишається панівним і в класичну добу, проте вже обмежується ідеями раціонального мислення. Тому його принципи ще здійснюють значний вплив на підхід інтерпретатора-виконавця до авторського тексту. Концертуючі піаністи демонстрували свою майстерність в галузі імпровізації, виконуючи переважно власні твори та варіації на популярні мелодії інших композиторів. Лише у середині XIX століття мистецтво імпровізації як таке поступово зникає.

Визначаючи стильові ознаки класичної музики, спираємось на самобутній підхід В.Холопової, при якому засоби музичної виразності розглядаються з позицій взаємодії емоційної, зображальної та символічної сторін музичного змісту [12]. У створенні виконавської інтерпретації класичної музики піаністи повинні враховувати таке співвідношення трьох сторін музичного змісту класицизму: замість рівнозначного прояву усіх трьох його сторін, на перше місце висувається емоція, що «стає всеохоплюючою, а зображальність і символіка відходять на другий план. Оскільки з естетичної точки зору настає період становлення “абсолютної музики”, тобто музики в її оптимальному виразі, то висновок “абсолютна музика стоїть на іконі (емоції)” і характеризує особливість класичної музичної парадигми» [12, с. 62].

Для сучасного піаніста-інтерпретатора важливим є усвідомлення принципової різниці між втіленням емоції у барокових та у класичних зразках. Зовні ця різниця проявляється у зміні властивостей головних засобів виразності музичної мови.

Прагнення до перетворення музичного мелосу, що спирається, перш за все, на вокальність і наспівність, а не декламаційність, призвело до поступового відмирання традиції використання прийомів музичної риторики і нового уявлення про втілення емоції.

На відміну від втілення емоції, зображальна сторона музичного змісту у віденських класиків значно понижується. Для композиторів цього стильового спрямування звукозображальність була майже поза межами гарного смаку, бо відволікала від втілення почуття. Таке ж підлегле місце у музиці віденських класиків займає і символіка.

Саме навколо емоційної сторони не лише музики, але й мистецтва взагалі, значення якої у творчості віденських класиків наближене до абсолюту, розгортаються не тільки ідеологічні дискусії, але й суперечки стосовно виконавської інтерпретації художніх зразків класицизму. Вони проявились «у суперництві двох напрямів – прибічників «переживання» і «представлення» виконавців під час публічного виступу. Особливо гостро проходила полеміка з цих питань у театральному мистецтві. На противагу розсудливій грі акторів «галантного» стилю сентименталісти вимагали, щоб актор «переживав» роль на сцені, щоб він «торкався сердець глядачів» [1, с.81]. Проте прогресивні виконавці відходили від перебільшень сентименталістів, використовуючи лише те, що могло допомогти яскраво відтворити емоцію.

Головним засобом виразності в музичній інтерпретації став спів на клавирі, який відповідав класичному раціональному композиторському стилю. За визначенням В.Медушевського, генеральним принципом класицизму стають вже не молитва і проповідь, а захоплене замилювання досконалістю інтенсивного розвитку в кристалі результуючої одномоментності, що несе в собі відблиск божественної краси [9]. Власне спів на клавирі і втілює класичне «замилювання досконалістю» на противагу бароковій декламаційності і риторичності.

Емоції та пристрасті, втілені у досконалу форму – естетичне *credo* музичного класицизму. А.Аронов приводить уривок з листа Моцарта до батька, в якому композитор чітко формулює відношення до емоції в мистецтві класицизму: «Пристрасті, якими б сильними вони не були, ніколи не повинні виражатись у потворній формі, і музика, передаючи найжахливіші ситуації, ніколи не повинна ображати вухо, а навпаки, ще приносити йому насолоду при цьому, тобто завжди залишатися музикою...» [4, с. 144]. Прагнення досконалості втілюється у засобах виразності класичної музики.

Новостворений класичний раціональний композиторський стиль спричинив появу і раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, в основі якого – логічне інтерпретаційне мислення. На зміну застарілій системі барокових афектів приходить уявлення про інтерпретацію як адекватне відтворення композиторського задуму шляхом осягнення змісту музичного твору. Пов'язуючи становлення раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю з класичною музикою, автор статті відступає від запропонованого К.Мартинсенем поділу на «класичний» і «романтичний» виконавський стилі [8], хоча й визнає їх значну роль у створенні типології виконавських стилів, прийнятої у музикознавстві у першій половині ХХ ст.

Становлення раціоналізованого стилю пов'язане з новим розумінням виконавства, що складається у ХІХ ст. завдяки значному впливу скрипкового та оперного мистецтва, а також стилю бельканто. Завоювання класицизму – цільність, гармонійність художнього світогляду музиканта, – втілюються у принципі «співу на клавирі». «Розвиток нових стилістичних рис у музичному мистецтві висунув і багато інших вимог до виконавців. Виникла необхідність застосування більш гнучкої ритміки і динаміки» [1, с. 82]. Ускладнюється динамічна і темпова палітра виконання, інтенсивно використовується *tempo rubato*, прийоми *crescendo* і *diminuendo*. Динамічну сторону фортепіанного виконавства значно розширив Бетховен. Так, якщо одухотвореному і виразному виконанню Моцарта динамічних можливостей фортепіано

вистачало, то Бетховен вимагав звукової міцності і вже не задовольнявся межами градацій між *Forte* і *Piano*. Водночас, поступово обмежується імпровізаційне начало в інструментальному виконавстві. Його рамки звужувались, в першу чергу, завдяки вимогам самих композиторів. Так, Бетховен вважав, що виконавці його музики повинні чітко виконувати усі його динамічні й артикуляційні зауваження.

Загалом, раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль (який в певній мірі відповідає загальноприйнятому визначенню виконавського класицизму) характеризується інтелектуальним розв'язанням проблеми співвіднесення загального і часткового, раціонального й емоційного, імпровізаційності та визначеності фортепіанного виконавства. Ясність і дотримання пропорційності, простота і художня доступність робить цей виконавський стиль придатним для втілення інтерпретацій музики різних жанрів, епох і стильових спрямувань.

Становлення раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю здійснювалось у зв'язку з інтерпретацією піаністами класичної і романтичної музики у ХІХ ст. і протікало у вигляді боротьби між академічним і романтичним виконавством. Саме серед представників академічного спрямування (зокрема в Німеччині другої половини ХІХ ст.) було багато прихильників так званої «об'єктивної» манери виконання, що виступили проти суб'єктивістського свавілля європейських віртуозів, чії інтерпретації часто спотворювали задум композитора. Особливо важливим було дотримання «об'єктивності» у виконанні музики Баха, Моцарта, Бетховена.

Для усвідомлення специфіки раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю важливим є уявлення про виконавську манеру самих композиторів-класиків. Так, прикладом може слугувати виконавська манера Л.Бетховена, відомості про яку, на основі збережених нотаток сучасників композитора, аналізує Е.Фішер [11]. Дослідник зазначає, що виконання Бетховена вирізнялось надзвичайною силою у поєднанні з досконалим *legato*. Відмінними рисами гри Бетховена були особливе *sforzato* і використання *subito piano* після *crescendo*, що походять з бажання підкреслити емоційне начало у музиці раціональним звуковим оформленням.

Виконавська діяльність Ганса Бюлова демонструє раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль, при якому художні емоції завжди підпорядковуються керівній функції розуму. За визначенням О.Алексєєва, «у підході артиста до проблеми інтерпретації є щось близьке до мислення науковця. Бюлов надавав величезного значення аналізу, виясненню найбільш мілких конструктивних елементів і виражальних деталей» [1, с. 246]. Саме тому виконання Бюлова характеризувалось особливою стрункістю і логікою побудови цілого, виваженістю емоцій, увагою до деталей. Водночас, як засвідчують сучасники, цей піаніст не був прихильником «співу на фортепіано», інструментальної кантилени.

Тенденції раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю можна віднайти і в зрілому виконавському мистецтві Клари Вік (Шуман). «Виконавській манері піаністки не були притаманні крайності і перебільшення. При цьому почуття міри, рівноваги між об'єктивним і суб'єктивним, раціональним та емоційним початками, зовнішня витриманість не привносили в її гру холодності. Благородство в її мистецтві не спрощувалось до формалізму, а почуття міри – до педантизму» [14, с. 17]. Емоції у виконавстві К.Вік завжди підпорядковувались розуму. Ознаками мистецтва піаністки стали простота і суворість манери, наспівність звучання, рідкісне відчуття стилю. Виконавиця завжди виступала у ролі суворого «посередника» між композитором і слухачем.

М.Рубінштейн, будучи пропагандистом романтичної музики (значну частину його репертуару складали твори Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Ліста, П.Чайковського), також демонструє тенденції раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю. Романтична музика у виконанні піаніста отримувала стрункість і пластичну ясність, а прагнення до безпомилкової точності у відтворенні авторського тексту поєднувалось у М.Рубінштейна з виключною наспівністю.

Існуючі грамзаписи фортепіанних творів у виконанні Йосифа Гофмана дозволяють констатувати наявність яскравих тенденцій раціоналізованого стилю в інтерпретації ним музики Ф.Шопена. Незважаючи на досить вільне тлумачення авторського тексту, введення низки власних динамічних, ритмічних і фактурних нюансів, у виконанні Гофмана постійно відчувається інтелектуальне тлумачення художніх емоцій. Його інтерпретації на фоні відомих виконавців першої половини ХХ ст. вирізняються відчуттям пропорційності, врівноваженості втілення емоційного художнього начала музичного змісту. Фортепіанна кантилена – особлива властивість інтерпретацій Й.Гофмана.

Поміж піаністів першої половини ХХ століття наявними рисами раціоналізованого виконавського стилю володіють інтерпретації Альфреда Корто, що виступав популяризатором музики не стільки класичної, скільки романтичної традиції. Проте, в інтерпретації музики Р.Шумана («Метелики», «Карнавал», «Дитячі сцени», «Давидсбюндлери»), Ф.Шопена («Прелюдії») спостерігаємо гнучкий раціоналізований підхід до втілення авторського задуму. Прикладом раціоналізованого підходу може слугувати виконання Альфредом Корто Третьої сонати (*h moll*) Ф.Шопена, в якій піаніст стає на позицію інтелектуально вивіреного відтворення духу романтичних шопенівських образів. Задля цього він використовує елементи риторизованого (театральна декламаційність) та емоціоналізованого (пафосність і героїчна піднесеність) фортепіанно-виконавських стилів. Проте способом виконавського мислення у А.Корто залишається логічність, що демонструє об'єктивно-філософський підхід до інтерпретації авторського задуму. Слід також зазначити, що сам французький піаніст висуває в якості об'єктивної передумови створення виконавської інтерпретації: знання про час і умови життя композитора і створеної їм музики; ретельне вивчення авторських вказівок, форми і драматургії твору (тональний план, гармонія, впливи, аналогії, зв'язки), його характер і змісту, а також існуючих коментарів до його виконання.

Незважаючи на видиму протилежність підходу Альфреда Корто і Лева Оборіна до інтерпретації, автор вбачає спільність у належності їх обох до раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю. Так, при порівнянні інтерпретації цими двома майстрами Третьої сонати Ф.Шопена при повній різниці отриманого художнього результату можна констатувати, що обидва виконавці керуються принципами раціоналізму та інтелектуально-філософського підходу до тлумачення авторського тексту. Кантилена, простота, задушевність, спілкувальність – ті об'єктивні якості у музиці Ф.Шопена, що підкреслює Л.Оборін. Водночас, замість трагізму (як в інтерпретаціях А. Корто) російський піаніст акцентує його задушеву лірику, уникаючи підкреслювання драматичних моментів Третьої сонати, створюючи сонячний колорит її образності. Протягом усіх частин циклу піаніст стверджує оптимістичне бачення, що дозволяє, врешті решт, сприймати ідею коди як перемогу життя, добра і світла. Такий підхід, на перший погляд, може видатись дещо спрощеним, не здатним розкрити багатий внутрішній світ шопенівських образів, проте він є вмотивованим, переконливим і дуже точно вивіреном, адже спирається на засади раціоналістичного підходу.

Виконавські інтереси Еміля Гілельса охоплюють і класичну, і романтичну музику, і твори композиторів ХХ ст. Однією з його виконавських властивостей можна назвати переважання класичного начала, що притаманне саме раціоналізованому фортепіанному стилю. У своїх інтерпретаціях Е.Гілельс намагається повністю «злитися» з авторським текстом. Слід зазначити, що і перевагу у своєму репертуарі піаніст надає музиці класичного спрямування (Моцарт, Бетховен, Брамс, Прокоф'єв). Проте, навіть при виконанні творів Шопена і Шумана піаніст, не втручаючись, а лише вслухаючись в авторський текст, надає йому ліричності та енергійного життєствердження. Е.Гілельс уникає драматичних крайностей, патетичного трагізму, роблячи акцент на пошуках гармонії у музиці.

Значна, проте не вирішальна, роль принципів виконавського «втручання» в авторський текст (що ще залишалось нормативним у класичну добу), вільного тлумачення композиторського задуму, проте побудованого на керівних засадах інтелекту, дозволяє визначити в інтерпретаціях Г. Бюлова, М.Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто, Л.Оборіна, Е.Гілельса тенденції *автентичного підвиду раціоналізованого типу фортепіанно-виконавської інтерпретації*. Усі перераховані вище виконавці прагнуть гранично точно й адекватно втілити авторський задум і всі їх «втручання» у текст раціонально виважені, спрямовані на відтворення гармонічної врівноваженості музичної форми, що виражає емоційне начало в музиці.

Найретельніше відношення до авторського тексту, гнучке виконання усіх його вимог у поєднанні з «вживанням» у композиторський задум, проте з певним «відстороненням» в процесі виконання, характеризує виконавське мистецтво С.Ріхтера. Проаналізувавши його інтерпретації творів Л.Бетховена (Соната №12 *As dur*, 15 варіацій з фугою), Ф.Шуберта (сонати *a moll* і *c moll*, експромт *As dur* op.142), Ф.Шопена (Балади *F dur* і *g moll*), Р.Шумана (Фантазія *C dur*, «Метелики»), М.Мусоргського («Картинки з виставки»), С.Прокоф'єва (Восьма соната), Д.Шостаковича (24 прелюдії і фуги), ми виділили наступні тенденції, що свідчать про належність піаніста до раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю: точне виконання авторського нюансування на всіх ділянках композиції (окремі відхилення не стали системними); чітке дотримання вказаних словесних ремарок; обов'язкове виконання усіх повторів, вказаних автором музики; гнучке використання засобів агогіки, яка виконує формотворчі функції та спрямована на підкреслення авторських позначень; окремі перетворення авторських виражальних засобів (наприклад, заміна *sforzando* засобами ритмічної виразності у 14-й варіації Бетховена); уміння підпорядкувати окремі засоби інтересам цілого.

Зоною інтерпретаторської свободи стає для С.Ріхтера темпова сторона музики. «Мабуть, немає виконавця, який би настільки часто і настільки суттєво, без усяких на то авторських позначень, міняв темпи у процесі гри. У варіаційних формах темпи у Ріхтера змінюються (часто у дуже значній мірі) в залежності від характеру і жанру варіацій» [5, с. 151]. Проте, на думку автора статті, усі ці зміни покликані раціонально втілити у музиці саме емоцію як головний компонент художнього змісту. Такий підхід до ролі емоції, що є типовим для класичного стилю, є ознакою і раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, який досить часто у творчості С.Ріхтера виступає у вигляді *об'єктивно-споглядального підвиду*. Виконання російського піаніста, що несе на собі печатку «відсторонення», ніби підкреслює раціоналізований та інтелектуальний підхід до виконавської інтерпретації. При такому підході інтерпретатор виконує, перш за все, функцію посередника між композитором і слухачем, практично повністю відмовляючись від ролі співавтора митця.

Тенденції раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю проявляються і в інтерпретаціях Артуро Бенедетто Мікельанджелі, чие мистецтво у значній мірі наслідує традиції піанізму Г.Бюлова та Й.Гофмана. Головна ознака виконавської манери Мікельанджелі – підпорядкування усіх засобів виконавської виразності художній ідеї музики, побудоване на засадах визнання головування раціонального начала. Дослідники зауважують, що навіть у виконанні музики Дебюссі Мікельанджелі головний акцент робить не на колористичності, а на логічному раціональному розрахунку, ясності і графічній точності, інтонаційній виразності мелодичних побудов. Подібно Ріхтеру, італійський піаніст також прагне якомога точніше відтворити авторський текст за допомогою точно зафіксованих емоційних сторін музичного змісту.

Аналіз фортепіанних інтерпретацій Г. Бюлова, М.Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто, Л.Оборіна, Е.Гілельса, С.Ріхтера, А.Б.Мікельанджелі дозволяє прийти до висновку про дієвість раціоналізованого виконавського стилю, прихильники якого

прагнуть, перш за все, донести до слухача зміст, адекватний задуму композитора. Наголошуємо на тому, що раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль, виникнувши у надрах музичного класицизму, у різних різновидах продовжує своє існування в творчості піаністів і на межі ХХ-ХХІ ст. Тому при підготовці піаніста-педагога і піаніста-виконавця вважаємо за необхідне сформулювати високий рівень навичок художнього-педагогічного й інтерпретаційного аналізу саме класичної музики і раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, здатних стати основою для створення самостійної виконавської інтерпретації. Шлях формування цих навичок – здійснення аналізу якомога більшої кількості музичних зразків та порівняння їх втілення в інтерпретаціях представників різних виконавських стилів.

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. - Ч. 1 и 2 / А.Д. Алексеев. - М.: Музыка, 1988. — 415 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Уч. в 3-х ч. — Ч.3 / А.Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
3. Антоненко В., Скорбященская О. Шопен. Четыре исполнителя в поисках автора / В. Антоненко, О. Скорбященская О. // АудиоМагазин. - 1998. - №5 (22) // http://www/audiomagazine.ru/article_view.php?razdel=52&id=9829
4. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена/ Аркадий Аронов // Как исполнять Бетховена: Учебно-методическое издание.- Сост. А.В.Зосимова. - М. : КЛАССИКА-ХХІ, 2004. - С. 140-163
5. Голубовская Н. Бетховен/ Надежда Голубовская // Как исполнять Бетховена: Учебно-методическое издание.- Сост. А.В.Зосимова. - М. : КЛАССИКА-ХХІ, 2004. - С. 101-118
6. Курковський Г. Виконавець і слухач (А.Б.Мікельанджелі та Г.Гульд) // Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Зб. Статей. - К.:Муз. Україна, 1983. - С.115-138
7. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Либерман— М. : Музыка, 1988. —236 с.
8. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли/ К.Мартинсен / Пер. с нем.— М.: Музыка, 1966. - 220 с.
9. Медушевский В.В. Христианские основания сонатной формы/ В.В.Медушевский // Глагол : Православный педагогический журнал. - июнь - 2004
10. Медушевский В.В. Бетховен и жизнеощущение классицизма: Тайна прекрасной формы (На примере медленной части Четвертой фортепианной сонаты) / В.В.Медушевский: <http://old.portal.slovo.ru/rus/art/41/1097/1218/6947/&part=2>
11. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена/Эдвин Фишер/Пер.с нем. Я.С.Товалевой // Как исполнять Бетховена: Учебно-методическое издание.- Сост. А.В.Зосимова. - М. : КЛАССИКА-ХХІ, 2004. - С. 12-26
12. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания, В.Н.Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5- декабря 2000 г., г.Москва. //Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. - С. 55-76.
13. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы, Т.Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. — Вып.1.— М. : Музыка, 1988. — С. 43-68.
14. Шохирева Н.А. Фортепианное искусство Клары Шуман: Автореферат....канд. искусствоведения. - Специальность 17.00.02/ Н.А.Шохирева. - М. , 2008. - 24 с.

The typical properties of the contents of classical music are defined and on the basis of G.Bjulov, M.Rubinshtejn, I.Hoffmann, A.Korto, L.Oborin, E.Gilels, S.Rihter, A.B.Mikelandzheli's piano interpretations the general characteristic of the rationalised piano-performing style is created at interpretation of classical piano music. The skills of art and - pedagogical and interpretational analysis are considered to be basic in the preparation students' for creating independent interpretations of piano music.

Key words: *classicism, piano-performing style, rationalism, emotion, depiction, a symbol, the art maintenance, interpretational analysis.*