

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского-Корсакова



Кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано

**IV Всероссийская
с международным участием
научно-практическая
конференция**

**«Фортепиано
сегодня»**

17–19 апреля 2025 года

Начало в 11:00

Место проведения:

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
аудитория № 537

Информация и подробная программа конференции на сайте
www.conservatory.ru
и разделе **наука/конференции**

Для прохода в консерваторию необходима регистрация на странице конференции

Организации участников конференции

1. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург)
2. Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва)
3. Государственный институт искусствознания (Москва)
4. Детская музыкальная школа №1 г. Реутов (Московская область)
5. Детская школа искусств «Вдохновение» (Владивосток)
6. Детская школа искусств «Гармония» пос. Красково (Московская область)
7. Институт «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Москва)
8. Институт музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
9. Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова (Казань)
10. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)
11. Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (Луганск)
12. Международный институт искусств им. А. И. Герцена в Шаньдунском педагогическом университете (Китайская народная республика)
13. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва)
14. Московский педагогический государственный университет (Москва)
15. Музейное объединение «Музей Москвы» (Москва)
16. Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей (Оренбург)
17. Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)
18. Российская государственная специализированная академия искусств (Москва)
19. Российский институт истории искусств (Москва)
20. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов)
21. Самарский государственный институт культуры (Самара)
22. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)
23. Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)
24. Санкт-Петербургская детская школа искусств имени Е. А. Мравинского (Санкт-Петербург)
25. Санкт-Петербургская детская школа искусств имени П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург)
26. Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского (Санкт-Петербург)
27. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (Саратов)
28. Солнечногорская детская школа искусств (Московская область)
29. Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург)
30. Уфимский государственный институт искусств (Уфа)
31. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (Минск, Беларусь)

10.00–11.00

Регистрация участников конференции

11.00

Открытие конференции

Приветственное слово проректора по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова **Т. И. Твердовской**

Приветственное слово организаторов конференции:

Заведующего кафедрой общего курса и методики преподавания фортепиано

И. М. Тайманова

Профессора кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

А. А. Штром

Секция 1.

«Личности музыкантов в истории пианизма»

Модераторы: Ольга Адольфовна Скорбященская

Борис Борисович Бородин

Марина Вениаминовна Смирнова

Анна Александровна Штром

Скорбященская

Ольга

Адольфовна

доктор искусствоведения,
ученое звание —
профессор, профессор
кафедры общего курса и
методики преподавания
фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

Лист и его русские ученицы

Доклад посвящен судьбам двух русских учениц Листа — Марии Калерджи-Мухановой (1822–1874) и Марфы Сабининой (1831–1892).

Мария Калерджи-Муханова, урожденная Нессельроде, — выдающаяся личность своего времени. Ученица Шопена и Листа, жена директора Варшавского театра Муханова, она была фанатически предана музыке. Лист проигрывал с ней на фортепиано все свои новые сочинения, высоко ценил ее музыкальность и вкус. Она присутствовала на всех его премьерах, особо выделяя духовные оратории. Близкие отношения связывали ее не только с Листом, но и с Вагнером и Козимой фон Бюлов. Лист говорил о ней: «В ней была та таинственная нотка, которая возводит аккорд к небесам», узнав же о ее смерти 22 мая 1874 года, он посвятил ей свою Элегию.

Материалом для доклада стали хранящиеся в ОР РНБ «Письма Марии Мухановой к дочери», переведенные на немецкий с французского и изданные Ла Марой в Лейпциге в 1907 г. На русский язык выдержки из писем переведены Г. Курбановым в 1922 году и не изданы до сих пор.

Вторая героиня — Марфа Сабинина — была связана с Листом тесными профессиональными узами. Пианистка, певица, дирижер, композитор, учительница фортепиано детей русской императрицы, фронтовая медсестра, основательница Российского Красного Креста, на протяжении 12 лет — с 1849 по 1861 год — она была ученицей Листа, его секретаршей, вела его переписку, составляла расписание поездок, была его верным другом, посредником в отношениях с Вагнером. Фанатическая преданность Листу Сабининой доходила до крайней экзальтации, но усмиралась ее трезвым практическим умом.

В 1901 году в журнале «Русская старина» были опубликованы ее *Заметки*, переизданные в 2018 году Мариной Рахмановой и Ольгой Лосевой.

Материалом для данного сообщения стали хранящиеся в ОР РНБ ее *Воспоминания о Листе* и дневники 1849–1861 года, до сих пор не опубликованные.

**Бородин
Борис
Борисович**

доктор искусствоведения,
ученое звание —
профессор, заведующий
кафедрой истории и теории
исполнительского
искусства Уральской
государственной
консерватории
имени М. П. Мусоргского

*«Львы фортепиано»:
физиологический очерк*

XIX столетие — эпоха расцвета инструментальной виртуозности и его теневой стороны — виртуозничества, — породило особый пианистический тип, представители которого вызывали экстраординарный энтузиазм аудитории и гордо именовались «львами фортепиано». Цель предлагаемого сообщения — выявить причины и механизм воздействия этих музыкантов на слушателей и проследить косвенное влияние их исполнительской эстетики на современную концертную практику.

Объектами рассмотрения выбраны ученик Карла Черни австрийский пианист-композитор Леопольд фон Мейер (1816—1883) и воспитанник Дж. Фильда польский музыкант Антон Контский (1816—1899), автор «героического каприза “Пробуждение льва”». В их карьере и творческих установках много общего: успешный дебют в Париже, обширнейшая география и коммерческая направленность концертной деятельности, ограничение репертуара преимущественно собственными произведениями.

Большая часть их композиторских опусов содержит шаблонные мелодические обороты, банальные гармонии, назойливые фактурные клише и отличается примитивным построением формы. Однако в авторском исполнении, благодаря расчётливому применению средств динамики, эти сочинения производили сильное впечатление даже на искушённую публику (в частности, Берлиоз был увлечён «Марокканским маршем» Мейера и сделал его инструментовку).

Явления, аналогичные «львам фортепиано», присутствуют и в XX столетии. Так, агрессивным напором ритма и максимальной громкостью своих диссонантных комплексов ошеломлял аудиторию композитор-пианист Лео Орнштейн (1893—2002). Неистовый динамический натиск в сочетании с максимальным ускорением темпа остаётся излюбленным эффектным приёмом завершения концерта и у ряда современных виртуозов.

**Савелова
Ирина
Ивановна**

преподаватель фортепиано,
концертмейстер
Солнечногорской детской
школы искусств
(Московская область)

*О пианизме П. И. Чайковского
(к 185-летию со дня рождения)*

П. И. Чайковский не был ни концертирующим пианистом, ни фортепианным педагогом. Некоторыми исполнителями отмечается неудобство фортепианной фактуры в его произведениях. В историю музыки вошел спор Н. Г. Рубинштейна с П. И. Чайковским о пианистических приемах в Первом концерте для фортепиано с оркестром. А Т. П. Николаевой приписывается фраза: «Легче сыграть 24 этюда Шопена, чем “Февраль” Чайковского». Это послужило поводом для рассуждений современных исследователей о невысоком уровне пианистических навыков у великого русского композитора (Ю. А. Монастырский), тем более что он и не считал себя пианистом.

Между тем, воспоминания о игре на фортепиано молодого Чайковского, а также анализ пьес из его исполнительского репертуара свидетельствуют об обратном. Получив крайне несистематическое и действительно дилетантское музыкальное образование, в молодости он достиг в исполнительстве серьезных успехов. В докладе прослеживаются этапы освоения П. И. Чайковским игры на фортепиано, формирования его музыкальных интересов, анализируются особенности сочинений, составлявших основу его репертуара. Это прежде всего произведения так называемого блестящего стиля, требующего от пианиста значительных виртуозных способностей и навыков: пьесы Ф. Калькбреннера, К. М. Вебера, М. Бруха, парафразы Ф. Листа. Приводятся малоизвестные сведения об обучении игре на фортепиано в Училище Правоведения, свидетельства о выступлениях П. И. Чайковского-пианиста в благотворительных концертах, а также воспоминания В. В. Безекирского о музицировании с молодым Чайковским в Михайловском дворце, у великой княгини Елены Павловны.

В заключение делается вывод о том, что именно осознание композиторского призвания и подчинение ему всех сторон творческой жизни исключили для П. И. Чайковского возможность пианистической карьеры, начать которую ему рекомендовал Н. Г. Рубинштейн.

**Мофа
Алла
Васильевна**

кандидат
искусствоведения,
доцент кафедры истории
и теории исполнительского
искусства Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

«В нем много от гения...»

1 февраля 2025 года исполнилось 150 лет со дня смерти выдающегося английского музыканта — пианиста, композитора, педагога — Уильямса Стерндейла Беннета (1816-1875).

Беннет стал характерной фигурой английской музыкальной культуры XIX века, он находился в центре музыкальной жизни Лондона и Великобритании в целом. Англичане называли Беннета самым влиятельным в то время музыкантом. В своем творчестве Беннет выразил свою эпоху, ее сиюминутные интересы, переменчивые вкусы, устойчивые предрассудки. Из-под его пера вышли произведения значительно-самоценные, являющиеся примечательными памятниками своего времени.

Вся жизнь Беннета была посвящена беззаветному и самоотверженному служению музыке, как в качестве пианиста и композитора, так и на должности профессора Королевской Академии музыки в Лондоне и Кембриджского университета, а также на постах ректора Королевской Академии музыки и главного дирижера Филармонического общества, которые, успешно совмещая, он занимал долгие годы.

Беннет был широко известен за пределами своей страны. Строки, ставшие темой данного доклада, принадлежат Роберту Шуману, который высоко ценил творчество Беннета, «самого значительного из всех живущих английских композиторов» (Р. Шуман).

Творческие достижения Беннета отмечали Джордж Хогарт, Джон Фильд, Феликс Мендельсон, Джордж Александр Макфаррен, Антон Рубинштейн, (Сэр) Чарльз Вильерс Стэнфорд и многие другие известные музыканты.

В сообщении кратко освещается творческая биография музыканта, стилевые черты его творчества, анализируется исполнительский репертуар, эстетические установки. Обсуждаются вопросы, связанные с социальным положением музыканта в английском обществе рассматриваемого периода.

**Пушина
Наталья
Борисовна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
доцент кафедры
исследовательской
и творческой деятельности
Московского педагогиче-
ского государственного
университета

*А. Н. Корещенко (1870—1921) — золотой
медалист Московской консерватории
(к 155-летию со дня рождения)*

А. Н. Корещенко (1870—1921) — выдающийся современник С. В. Рахманинова — прославился раньше других своих однокашников, но волею судьбы недостаточно известен в наше время. В 14-летнем возрасте он был замечен П. И. Чайковским благодаря своим ярким виртуозным исполнительским качествам. Он стал вторым золотым медалистом Московской консерватории (после своего учителя С. И. Танеева; третьим золотым медалистом стал С. В. Рахманинов). Жизнь и творчество А. Н. Корещенко исследовались кратко в отдельных статьях Н. Б. Пушиной. Полной монографии в настоящее время нет.

А. Н. Корещенко вёл многогранную творческую деятельность. Как композитор, Корещенко является учеником А. С. Аренского, а также он испытал на себе влияние П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна. Он является автором двух опер, балета, оркестровых, фортепианных, вокальных и инструментальных сочинений.

На протяжении ряда лет А. Н. Корещенко был музыкальным критиком и возглавлял музыкальный отдел газеты «Московские ведомости». Его рецензии отражают картину музыкальной жизни тех лет. Особенно ценны его статьи о концертах пианистов — профессионально честные и доброжелательные.

Фортепианная биография Корещенко связана с именами его преподавателей — Н. С. Зверева и С. И. Танеева. Виртуозный и масштабный исполнительский стиль Корещенко позволяет отнести его к листовско-рубинштейновскому направлению. А. Н. Корещенко интенсивно концертировал на протяжении всей жизни — играл как сольно, так и в различных ансамблях с выдающимися певцами (в первую очередь он много выступал с Ф. И. Шаляпиным), скрипачами и виолончелистами. Корещенко выступал не только в Москве, но и в других городах России.

Педагогическая деятельность Корещенко была связана с Московской консерваторией, Синодальным училищем (теоретические предметы), Музыкально-драматическим училищем МФО, Харьковской консерваторией (фортепиано, административная работа). Среди его учеников есть известные педагоги, такие как В. В. Листова, Е. В. Гвоздков, Е. И. Ветошкина, А. М. Дзегелёнок, Г. Г. Лобачёв и другие.

**Меркулов
Александр
Михайлович**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
профессор кафедры
истории и теории
исполнительского
искусства Московской
государственной
консерватории
имени П. И. Чайковского

*Пианизм Всеволода Буюкли в контексте
музыкально-исполнительского
искусства рубежа XIX—XX вв.*

В докладе впервые рассматриваются особенности творчества уникального русского пианиста Всеволода Ивановича Буюкли (ок. 1874—ок. 1920) в контексте стилевых направлений в исполнительском искусстве второй половины XIX — начала XX вв.

Приводятся оценки исполнения Буюкли, принадлежащие его современникам, в том числе свидетельства о столь сильном воздействии игры пианиста (ее неоднократно называли «гениальной»), которое критики сопоставляли с реакцией публики на выступления И. Я. Падеревского и А. Г. Рубинштейна.

Выявляются особенности творческого почерка пианиста, обусловившие многочисленные восторженные отклики: героико-лирический и драматический стиль игры, громадный масштаб высказывания, необычайный артистический темперамент, огромный диапазон динамических контрастов, вольный характер темпо-ритмических изменений, высокая степень свободы в трактовке интерпретируемых произведений и др.

Проводятся сопоставления отличительных черт игры Буюкли с особенностями исполнительских манер выдающихся представителей различных творческих направлений, как близких, так и противоположных. В частности, делаются сравнения с пианизмом А. Рубинштейна, Зилоти, Пабста, Танеева, Сафонова, Скрябина, Рахманинова, Метнера, Максимова, Гофмана и др. Учитывая, что Буюкли был признанным листианцем, затрагиваются черты преемственности его искусства с исполнительским искусством венгерского романтика. Намечаются также некоторые разнонаправленные стилевые линии в развитии отечественного пианизма в то время.

Вместе с тем, отмечаются причины личного свойства и определенные стороны таланта Буюкли, которые не позволили ему, несмотря на исключительные достижения, занять однозначно и надолго место в самом первом ряду крупнейших артистов тех лет.

**Грохотов
Сергей
Владимирович**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
профессор кафедры
истории и теории
исполнительского
искусства Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*На перекрестье школ и традиций:
Григорий Николаевич Беклемишев
(1881—1935)*

Исполнительские школы — их национальное, региональное, индивидуальное воплощение. Г. Беклемишев — жизнь и творчество в контексте фортепианного искусства России, Германии, СССР, Украины.

Учителя — П. Шостаковский, П. Шлёцер, В. Сафонов, Ф. Бузони.

Беклемишев и московская музыкальная жизнь: Екатерининский институт (с 1900), Керзинский кружок (1902—1905), Филармоническое училище (1908—1912). Беклемишев в Германии: концерты и звукозаписи.

Профессор Киевской консерватории (с 1913). Беклемишев и представители школы Есиповой—Лешетицкого в Киеве (В. Пухальский, Г. Ходоровский, М. Домбровский, С. Тарновский). С 1923 — Институт им. Н. Лысенко.

Исполнительский стиль Беклемишева — традиции Сафонова и Бузони. Монументальность, виртуозный размах. Просветительская направленность его деятельности.

«Музыкально-исторические демонстрации» (1924—1928) — 177 концертов, около 2000 произведений — в т. ч. оркестровых, вокальных и камерных в транскрипциях и переложениях. Монографические циклы из музыки Баха, Бетховена, Скрябина, Шопена и др., «Неделя Бузони» (совместно с Г. Коганом),

Украинская музыка в репертуаре Беклемишева и его учеников: Б. Лятошинский, В. Барвинский, И. Бэлза, М. Гозенпуд, Л. Ревуцкий и др. Беклемишев — составитель и редактор «Украинского педагогического репертуара».

Беклемишев — педагог. Противник анатомо-физиологической школы, сторонник психотехнической (как и Г. Коган). Ученики — А. Луфер, М. Гозенпуд, Е. Сливак, Г. Курковский.

Творчество Беклемишева — пример взаимодействия разных школ и традиций. Анализ подобного взаимодействия помогает осознать сложную диалектику крупной художественной личности.

**Жабинский
Константин
Анатольевич**

старший преподаватель,
библиограф Ростовской
государственной
консерватории имени
С. В. Рахманинова

*«Испанские мотивы» в исполнительской
деятельности Марсель Мейер*

Настоящий доклад посвящен творчеству Марсель Мейер (1897–1958), прославленной французской пианистки XX столетия. К сожалению, искусство М. Мейер до сих пор сравнительно мало известно российским ценителям фортепианного искусства; нечасто упоминают о ней и отечественные музыковеды. Между тем, она запечатлелась в истории европейского пианизма прошедшего века как глубокий и разносторонний музыкант.

Прежде всего, М. Мейер признана выдающимся интерпретатором сочинений французских мастеров различных эпох — от Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо до К. Дебюсси и М. Равеля, Э. Сати и композиторов «Шестерки». Вдохновенное мастерство пианистки очень высоко ценил И. Стравинский, чьи произведения 1920–1930-х годов с неизменным успехом исполняла М. Мейер.

К числу приоритетных сфер концертного репертуара М. Мейер принадлежала также испанская фортепианная музыка эпохи Ренасимьенто. Интерес к сочинениям современных испанских мастеров проявился у М. Мейер еще в 1910-е годы, в период обучения в Парижской консерватории (класс А. Корто). Позднее артистка занималась целенаправленным освоением указанных сочинений под руководством Р. Виньеса, с гордостью упоминавшего М. Мейер в числе своих лучших воспитанников. По окончании Первой мировой войны М. Мейер выдвинулась в число наиболее последовательных пропагандистов творчества испанских композиторов. В указанной сфере особое место занимали произведения И. Альбениса и М. де Фалы, олицетворявшие для исполнительницы высшие достижения испанской фортепианной музыки XIX и первой половины XX столетий.

**Никитина
Вера
Николаевна**

кандидат
искусствоведения,
старший научный
сотрудник Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*Концертмейстеры Московской
консерватории в годы
Великой Отечественной войны*

Концертмейстеры старшего поколения, родившиеся в 1920-е годы, стали свидетелями эпохальных событий в истории нашей страны. Однако, как показывает практика разных учебных заведений, жизненный и творческий опыт этой категории сотрудников почти не отражается в вузовских историях: известные и малоизвестные концертмейстеры редко попадают на страницы юбилейных изданий, связанных с памяtnыми датами Великой Отечественной войны. Более того, в их биографиях период деятельности в трудные для страны годы практически не освещается.

Занимаясь подготовкой энциклопедического издания, посвященного концертмейстерам Московской консерватории, было выявлено 72 пианиста, среди них и фронтовики (С. К. Еманов, Л. М. Живов, А. А. Коробов, М. А. Смирнов и др.), и те, кто трудился в этот период в осажденной Москве и участвовал в тушении пожаров после бомбежек, и работавшие в эвакуации и регулярно дававшие концерты. Многие из них нередко выезжали с творческими бригадами на фронт, выступали в госпиталях и вносили свою лепту в укрепление духовной жизни наших солдат. В качестве примеров рассматривается деятельность нескольких известных пианистов — М. С. Неменовой-Лунц (ученицы А. Н. Скрябина), концерты которой в 1941–1942 гг. проходили на Кавказе, Н. Н. Ижевской, игравшей в кинотеатре «Колос» в блокадном Ленинграде, Л. Г. Газиянц (ученицы М. В. Юдиной), О. М. Бродской (ученицы К. Н. Игумнова) и др.

Как дань памяти нашим ветеранам слушатели конференции познакомятся с неизвестными страницами жизни многих музыкантов, внесших вклад в концертную деятельность в годы войны. Будут представлены сведения о событиях этих лет, воспоминания очевидцев и ранее неизвестная фотохроника.

**Чинаев
Владимир
Петрович**

доктор искусствоведения,
ученое звание — профессор,
профессор, заведующий
кафедрой истории и теории
исполнительского
искусства Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*Космизм и фортепиано
Карлхайнца Штокхаузена*

Главным объектом доклада является сочинение Карлхайнца Штокхаузена Мантра (1972) для двух фортепиано и электроники.

С момента появления Мантры прошло уже полвека, однако и в наши дни сочинение немецкого мастера можно расценивать как ярчайший феномен, открывший новые перспективы в эволюции фортепианного творчества.

В Мантре Штокхаузен преодолевает дуализм между искусственной (электронной) и естественной звуковыми материями, опровергая бытующие представления о несовместимости одного и другого. Ансамбль пианистов и звукорежиссера, управляющего «живой» электроникой (Live electronics) создают особую атмосферу синтеза традиционных звучаний фортепиано и их «продленной жизни» в электронно-акустических трансформациях.

По определению автора, «целостная конструкция Мантры есть миниатюра унитарной макроструктуры Космоса». В сочинении, длящемся более часа, сонорный облик фортепиано претерпевает всевозможные модификации. В каждой из двенадцати частей цикла доминирует один их тонов начальной темы, вокруг которого концентрируются другие тона — что-то наподобие Солнца и его спутников-планет. Последующая часть — новая планета, новая галактика. Именно здесь, в системе меняющихся сонорных центров цикла происходит самое интересное, а именно (как определяет сам Штокхаузен) «гармонические вибрации внутри самого звука».

Электронно преобразованные звучности словно путешествуют в глиссандирующих плавных скольжениях, блуждают в космических перспективах, теряются в них, угасают, вновь вспыхивают, уподобляясь фантастическим метеорам или галактическим взрывам.

Если же говорить о сугубо сонорных эффектах, перед нами предстает музыка пребывания в тембрах, музыка как созерцание звука. Мантра — это сонорный космос тонко и изощренно организованных электронно-фортепианных стихий, образующих галлоциногенный слуховой эффект.

В докладе приводятся иллюстрации легендарного премьерного исполнения Мантры. За роялями Алоиз и Альфонс Контарски — выдающиеся интерпретаторы фортепианных сочинений композиторов западноевропейского авангарда XX века. За электронным пультом автор.

**Смирнова
Марина
Вениаминовна**

доктор искусствоведения,
ученое звание —
профессор, заслуженный
работник культуры РФ,
профессор кафедры
общего курса
и методики преподавания
фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

*Феномен Вэна Клайберна
на фортепианном небосклоне эпохи
(к 90-летию со дня рождения пианиста)*

Размышления о новой книге Найджела Клиффа «Подмосковные вечера. Как человек и его музыка остановили холодную войну». Правомерность чрезмерной политизации художественной позиции Клайберна как пианиста-романтика. Реакция российского и мирового музыкального сообщества на победу Клайберна на конкурсе Чайковского в 1958 году. Книги С. М. Хентовой, А. Чейзинза и В. Стайлза. Освещение в музыкознании российских корней Клайберна. Педагогическая позиция Р. и И. Левиных как представителей школы В. И. Сафонова и её воздействие на исполнительский стиль Клайберна. Оценка с позиции современности критических отзывов об игре пианиста, высказанных в последующие годы Г. Г. Нейгаузом, Д. А. Рабиновичем, Г. М. Коганом, Л. Н. Наумовым и западной критикой. Правомерность критики репертуарных пристрастий пианиста. Клайберн и пианистическая ситуация эпохи. Творческая позиция и новаторские устремления пианистов-ровесников Клайберна: Г. Гульда, П. Бадура-Скоды, Ф. Гульды, А. Бренделя и др. Клайберн и молодое поколение пианистов эпохи — Г. Соколов, А. Любимов, М. Аргерих и др. Высокая оценка Г. Гульдом искусства Клайберна; несостоявшиеся творческие контакты Клайберна и Гульда. Причины ухода Клайберна с концертной эстрады. Клайберн как организатор конкурса своего имени. Современные отклики на юбилей Клайберна. Клайберн и современный пианизм.

**Клочкова
Елена
Викторовна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
почетный работник
культуры г. Москвы,
доцент кафедры
музыковедения
Института «Академия
имени Маймонида»
Российского
государственного
университета
имени А. Н. Косыгина

*Фортепиано в творчестве
Алемдара Караманова*

В докладе освещается исполнительская деятельность, особенности интерпретации, роль фортепиано в творчестве выдающегося музыканта второй половины XX века — Алемдара Караманова (1934–2007).

Материалом исследования послужили сохранившиеся аудиозаписи интерпретаций Караманова собственных сочинений (Первый и Второй фортепианные концерты), транскрипции для фортепиано симфонических произведений и импровизации, а также литературные тексты, содержащие воспоминания об исполнительском искусстве Караманова, оставленные его матерью и сокурсниками по консерватории — А. Шнитке и Э. Гульбисом. Отдельным материалом для изучения стали собственные беседы автора доклада с Карамановым в Симферополе и его фортепианные импровизации, записанные во время бесед.

Помимо выявления особенностей исполнительского стиля и роли фортепиано в творчестве композитора, в докладе проанализированы этапы исполнительского творчества Караманова: от детского этапа, через консерваторский и, завершая последним — религиозным периодом. Прослеживается взаимовлияние композиторского и исполнительского стилей в творчестве Караманова, отмечается отражение композиторских стилистических идей — классико-романтических, импрессионистических, авангардных — в исполнительском искусстве автора.

**Ху
Мяоцзинь**

аспирант
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

***Музыкально-эстетические
аспекты исполнительского
искусства Фу Цонга***

Фу Цонг (1934–2020) — выдающийся британский пианист китайского происхождения, один из первых китайских музыкантов, одержавших победу на престижном европейском международном конкурсе (имени Ф. Шопена в Варшаве). Музыкант, родившийся и выросший в Китае, необычайно тонко понимал и исполнял западную музыку, что вызывает неподдельный и устойчивый интерес как у китайских музыковедов, так и у исследователей фортепианного искусства других стран.

В докладе будет предпринята попытка прояснить музыкально-эстетические аспекты исполнительского искусства Фу Цонга сквозь призму трёх категорий — формирования, содержания и значения.

Анализ музыкально-эстетических аспектов пианизма Фу Цонга дополнит наши представления о становлении китайской профессиональной музыки и общую картину мирового фортепианного исполнительского искусства. Взгляды Фу Цонга на профессию особенно ценны в наше время, когда культурные обмены между Западом и Востоком происходят всё чаще.

Исполнительскую эстетику Фу Цонга пронизывает идея единства: природы и человека, свойственная китайской эстетике; восточной и западной культур; композитора и исполнителя; технического оснащения и музыкантского начала. Источником его взглядов являются китайская и западная культуры, а его эстетические принципы формировались под влиянием синтеза этих двух традиций.

Секция 2.**«Современные тенденции фортепианно-исполнительского искусства и концертной жизни»****Модераторы: Марина Вениаминовна Смирнова
Анна Александровна Штром****Голева
Любовь
Олеговна**

аспирантка Центра
исследований белорусской
культуры, языка
и литературы
Национальной академии
наук Беларуси

***Феномен универсального
музыканта в XX веке
(на примере фортепианного искусства)***

В докладе будет представлен многоаспектный анализ творческой деятельности музыканта-пианиста с точки зрения его функционального многообразия. Феномен универсализма рассмотрен в период эпохи интерпретационного исполнительства XX века в русской, белорусской и западноевропейской фортепианной музыке. В качестве методов выбраны исторический и биографический подходы. Цель исследования — выявить тенденции, определяющие феномен универсального музыканта в контексте фортепианного искусства XX века. Основанием для этого стала исторически сложившаяся триада: «композитор — исполнитель — педагог».

Со второй половины XIX века актуализировалось понятие исполнительской интерпретации, что способствовало разделению сфер деятельности музыканта; в результате стало больше музыкантов, сосредоточенных только на исполнительстве. Несмотря на это, в XX веке данный феномен не изжил, что подтверждается многосторонней деятельностью А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова и др. Также в XX веке актуализировалась научно-исследовательская работа пианистов, таких как А. Д. Алексеев, Г. М. Коган, Я. И. Мильштейн и др. Исследования не ограничивались узкими рамками исполнительства, но охватывали и область музыкальной эстетики, философии, теории, истории.

Так, тенденции, сформировавшиеся в XIX веке, продолжили своё развитие в XX веке. Феномен универсализма творческой деятельности пианистов по-прежнему актуален и реализуется в композиции, педагогике, научных исследованиях, несмотря на разделение видов творческой деятельности музыканта, ставшее привычным в наше время.

**Гордеева
Елена
Владимировна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
заведующая кафедрой
общего курса фортепиано,
доцент кафедры
эстрадно-джазового
исполнительства, доцент
кафедры специального
фортепиано Уфимского
государственного
института искусств
имени Загира Исмагилова

**Скобёлкин
Валерий
Михайлович**

ученое звание — доцент,
заведующий кафедрой
эстрадно-джазового
исполнительства, доцент
кафедры композиции
Уфимского
государственного
института искусств
имени Загира Исмагилова

*Структурно-смысловые метаморфозы
и реноме современного фортепианного
произведения*

Каждое явление, происходящее в настоящем времени, является своеобразной призмой времени, транзистором-передатчиком-преломителем-отражателем-синхрофазотроном, собирающим, фокусирующим, преломляющим лучи-ветви-направления-течения предыдущих периодов.

В фортепианной музыке двадцать первого столетия (а оно продолжается уже два десятилетия) также, как сквозь призму, преломляются особенности, стили, преобразования, фактурные модификации, грани всех без исключения этапов клавирно-фортепианных эпох. Какие бы новшества не привносились в фортепианный текст, он сохраняет в себе изначальный абрис, связанный с инструментальным образом и устройством, клавишным механизмом, струнно-молоточковым, демпферным, педальным, тембро-динамическим ресурсами.

Нотный двухстрочник, в некоторых случаях трёхстрочник, как в отдельных опусах, например, Оливье Мессиана или современных авторов, не перестаёт быть резервуаром-формой-хранилищем информационно-звуковых сообщений музыкальных творцов. Музыкальные мысли И. С. Баха — Й. Гайдна — В. А. Моцарта — Л. ван Бетховена — Ф. Шуберта — Ф. Шопена — Ф. Листа — Й. Брамса — П. Чайковского — Э. Грига — К. Дебюсси — М. Равеля — А. Скрябина — С. Рахманинова — С. Прокофьева — Д. Шостаковича — Б. Бартока — Р. Шедрина — и так до самых современных авторов отпечатаны именно в такой «машине времени». Другое дело, что в традиционной, казалось бы, нотной форме заложен беспредельный запас комбинаций, творческих решений, остро актуальных и в момент возникновения, и после создания — вне времени, во вневременных рамках. Не являются исключением в этом ряду и фортепианные опусы современного уфимского композитора Валерия Скобёлкина.

В небольшом пространстве данного текста попробуем рассмотреть явные и скрытые свойства одного из произведений автора (пока не опубликованных в широкой печати), вошедших в цикл «Пять пьес для фортепиано», ставших его неотъемлемой составной частью.

**Шкиртиль
Людмила
Вячеславовна**

преподаватель, заведующая
отделом «Вокальное
искусство»

Санкт-Петербургского
музыкального училища
имени

М. П. Мусоргского

**Концертное исполнение:
Б. И. Тищенко**

«Окно» из трех песен на
стихи М. Цветаевой, ор.48
№1

Ж. Л. Металлиди.

«Вот опять окно»
из вокального цикла
на стихи

М. Цветаевой

Партия фортепиано:
лауреат международных
конкурсов
Надежда Ганенко

*Новый «звучащий образ» фортепиано
в отечественном вокальном цикле
1960–1970-х годов*

Одной из центральных тенденций искусства фортепианного аккомпанемента в музыке XX века, несомненно, является ансамблевость. Развитие жанра камерно-вокального цикла в период 1960–1970-х годов оказалось той питательной средой, которая вывела фортепиано на новый уровень взаимодействия с вокальным началом, с поэтическим словом, со слушателями.

Беспедально-ударный пианизм С. Прокофьева, неоклассические находки И. Стравинского, свойственная русской музыке колокольность, гибкость мелодических линий С. Рахманинова, неофольклорные поиски, полифонические формы письма, прихотливая ритмика, плодотворный синтез достижений европейского авангарда и отечественного опыта привели к возникновению нового «звучащего образа» фортепиано в отечественной музыке 1960-х, который в полной мере оказался востребован в жанре камерно-вокального цикла.

Значительная часть репертуара современных исполнителей держится на произведениях «оттепельного» периода, и это является важнейшим признаком качества и востребованности этой музыки, ее духовного богатства, мастерства ее создателей. Молодые композиторы-«шестидесятники» стремились к индивидуальному творческому результату, смело экспериментировали с ключевыми элементами музыкального языка.

Фортепиано обогащало поэзию и само обогащалось свежей литературной стилистикой, ритмами, темами, образностью. Яркое свидетельство тому мы находим в камерно-вокальных циклах Д. Шостаковича, Б. Чайковского, С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Кнайфеля, А. Шнитке, Ж. Металлиди.

**Красногорова
Ольга
Альбертовна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание —
профессор, первый
проректор — проректор
по учебно-воспитательной
работе и развитию,
заведующая кафедрой
фортепиано, профессор
Академии хорового
искусства имени
В. С. Попова

*Новые фактурные принципы
в фортепианной музыке
второй половины XX—XXI века*

В музыке новейшего времени идея тембровой неповторимости композиции приобрела концептуальное значение. Богатейшая история фортепиано заставила многих композиторов задуматься об исчерпанности звуковых ресурсов рояля. П. Булез высказывался о необходимости преобразования «звучащего тела» инструмента. Возможности дальнейшего развития фортепианной музыки оказываются в фокусе художественного осмысления авторов, стремящихся создать «новое» фортепиано, осознать потенциал инструмента в современном искусстве и преодолеть ограничения его физической природы. Стремления к фонической уникальности произведений привели к концепциям сочинения звука — сверхзвучностей, состоящих из сложного спектра обертонов, «звуковых структур» (Х. Лахенман); создания иллюзии проявления «микротонового пространства», «фонической ауры» (К. Штокхаузен); подвижной звуковой перспективы, звуковой фильтрации (Б. Фурер); имитации плавающих границ интервалов (Г. Ф. Хаас). Поиски способов выражения структурных характеристик звука, пространственно-временного движения звуковых сплавов, концентрация индивидуальных композиторских проектов вокруг сонорных преобразований, привели к изменениям фактурных принципов фортепианных сочинений, появлению новых художественных приемов организации и неузнаваемым изменениям многих привычных видов изложения фортепианной музыки. Основное внимание в докладе отводится рассмотрению новых принципов организации фортепианного изложения на конкретных примерах сочинений К. Штокхаузена, Х. Лахенмана, С. Шаррино, Б. Фурера.

**Серебровский
Андрей
Львович**

преподаватель фортепиано
и синтезатора Детской
музыкальной школы №1
г. Реутов и Детской школы
искусств «Гармония»
пос. Красково
(Московская область)

*Инверсионное пианино
или *reversive keyboard**

*Играем нормально, но можем — зеркально,
На взгляд — необычно, на слух — музыкально*

Музыканты-левши существовали всегда, но их количество было относительно невелико. Освоение музыкальных инструментов и сами инструменты были одинаковы для всех, поэтому идея создания специальных инструментов для левшей казалась почти крамольной. Тем не менее, такие инструменты иногда встречались, начиная со скрипки.

На протяжении XX века интерес к нестандартным (зеркальным, леворуким) музыкальным инструментам был незначительным. Несмотря на простоту инверсии (переделки) скрипки и гитары, известно лишь о двух исполнителях, игравших на таких инструментах: о Чарли Чаплине и Поле Маккартни. Однако к концу века количество таких музыкантов увеличилось, как и разнообразие инструментов. Сегодня существуют леворукие версии всех струнных, духовых инструментов и даже баянов.

Первыми пианистами, которые начали играть на инверсионном фортепиано и пропагандировать его, стали англичанин Кристофер Сид и венгро-немец Гезо Лосо. В то время создание такого инструмента было крайне сложной задачей, но им это удалось (2000 год). Сегодня приобрести подобный инструмент (уже цифровой) не составляет труда, однако в нашей стране спрос на такие инструменты пока отсутствует.

Остается нерешенным вопрос: как играть на инверсионном фортепиано, кто будет обучать детей и с какими трудностями столкнутся преподаватели. Нужна ли специальная методика? Кого и почему волнует эта проблема?

Автор доклада на собственном примере покажет, как, будучи левшой, за 8 лет освоил такой инструмент. Он расскажет, какие секреты фортепианной методики были раскрыты, а также поделится опытом обучения своих пока немногочисленных учеников-левшей, успешно овладевших этим инструментом.

**Пшеничный
Алексей
Юрьевич**

ассистент-стажёр
Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*Современная репертуарная ситуация
в области концертной жизни
и в педагогическом процессе*

В докладе рассматриваются основные тенденции в создании современной академической музыки. В чем сегодня (и не только сегодня) заключается путь художника — в генерации новых смыслов или в работе с уже имеющимися паттернами. Коллажность мышления как проблема. Насыщенность материала аллюзиями и цитатами — особый художественный прием или кризис создания новых смыслов. Революция и плагиат в искусстве (Поль Гоген).

О нарушении канонов (Сергей Рахманинов). Поднимается вопрос о необходимости отличать искусство от самовыражения. Рассматривается проблема границ и дефиниций. На примере некоторых работ Дугласа Гордона и Саймона Стин-Андерсена поднимается проблема поддержания границ между «искусным» (то есть искусством) и обычным перформансом (то есть самовыражением). Взгляд на проблему с учетом теории развития цивилизаций Освальда Шпенглера.

В докладе указывается на сформировавшийся определенный дисбаланс и перевес в сторону одной из функций искусства (в ущерб иным функциям) — отражать окружающую действительность. Высказывается предположение о том, что таким образом маскируется творческая несостоятельность и/или невозможность создания новых смыслов. Подчеркивается необходимость поддержания баланса среди основных функций искусства.

«Тупик» Арво Пярта как пример выхода из кризиса. Ответственность художника (Иоганн Себастьян Бах). Формирование учебных программ. На какие критерии опираться при выборе репертуара. Роль учреждений высшего музыкального образования в определении вектора развития музыкального искусства.

**Трухин
Александр
Евгеньевич**

преподаватель кафедры
музыкально-
инструментальной
подготовки Института му-
зыки, театра
и хореографии Российского
государственного
педагогического
университета имени
А. И. Герцена,
преподаватель
Международного института
искусств имени
А. И. Герцена
Шаньдунского
педагогического
университета
(город Цзинань, КНР)

*Проблема аудитории классической
музыки в современную эпоху*

Место, которое занимает классическое музыкальное искусство в системе культурных ценностей современного общества, очень важно для музыкального образования. Существует своеобразный круговорот: музыканты формируют музыкальные вкусы общества, в котором возникает запрос на обучение музыке. А значит, у преподавателей появляется рабочая нагрузка и экономический спрос. Затем получившие музыкальное образование либо сами становятся музыкантами и педагогами, либо превращаются в благодарных слушателей концертов классической музыки, оперы и т. д. Кроме того, с большой долей вероятности, приведут уже своих детей в музыкальную школу.

Однако, в последние годы всё чаще приходится констатировать непрекращающееся уменьшение аудитории классической музыки. Хотелось бы разобраться в причинах такого явления: ведь оно прямо влияет и на востребованность музыкального образования, и на качество оно.

На наш взгляд, главным направлением для исследований должна быть глубокая разработка темы воспитания аудитории, что неотделимо от темы воспитания и общества в целом. Часто в лучшем случае ведётся разговор об организации каких-то отдельных образовательных программ, кружков, просветительских мероприятий и т.д. Однако их и сейчас немало, но тенденцию они не меняют. Ведь человек не живёт в информационном вакууме и не ждёт, пока к нему придут и приобщат его к искусству. Когда современные просветители пытаются взаимодействовать с его культурным полем, оно уже либо сформировано, либо подвергается постоянной деформации намного более сильными явлениями. И без исследований того, как формируются массовое сознание и культура, и насколько эти процессы являются естественными, успехи будут лишь локальными.

Секция 3.**«Фортепианный репертуар в его многообразии»****Модераторы: Ольга Павловна Сайгушкина****Игорь Маркович Тайманов****Семен Глебович Денисов****Дмитрий Владимирович Беляк****Катонова****Наталья****Юрьевна**

кандидат

искусствоведения,

ученый секретарь

Музейного объединения

«Музей Москвы»,

преподаватель

Российской академии

музыки имени

Гнесиных

История фортепианно-дуэтного искусства как часть научного музыкознания. Вопросы верификации источников на примере сонаты В. А. Моцарта KV19d

Произведения Моцарта для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано (в единственном случае — для трех) представляют собой отдельную, во многих отношениях кульминационную главу в истории фортепианно-дуэтного искусства. Их немногочисленный — относительно других жанров, обширно представленных в творчестве композитора — квартетов, дивертисментов, фортепианных концертов с оркестром, симфоний и проч. — корпус фиксирует отчетливо выраженный этап развития дуэтного модуса клавирного искусства.

Представляя собой практически единственный пример оригинального дуэтного произведения рубежа 1760—1770-х годов, продолжающего едва различимую линию жанрового генеза в XVIII веке, трехчастная соната для клавира в четыре руки C-dur, сочиненная, предположительно, девятилетним Моцартом в 1765 году, и идентифицируемая как первый дуэтный опус композитора, упоминается в том или ином контексте практически в каждом моцартоведческом труде.

Неустановленными до сегодняшнего дня остаются основные компоненты, необходимые для атрибуции любого музыкального произведения: а) наличие автографа законченного произведения, его черновики/наброски; б) упоминания в личной/семейной корреспонденции, позволяющие идентифицировать период работы над ним; в) свидетельства первого публичного исполнения.

Соната C-dur изначально значилась в каталоге Кёхеля под номером KV19d, но в 1993 году была исключена из IX раздела — «Фортепианная музыка» полного собрания сочинений Моцарта (Neue Mozart-Ausgabe), и перенесена в X, заключительный раздел — Дополнения, часть II «Произведения сомнительной подлинности» (Work Group 29: Works with Doubtful Authenticity).

Изменение статуса произведения в собрании сочинений композитора является итогом многолетних текстологических исследований.

**Дятлов
Дмитрий
Алексеевич**

доктор искусствоведения,
ученое звание — профессор,
профессор кафедры
фортепиано и музыковедения
Самарского государственного
института культуры

*Соната си-бемоль мажор
Франца Шуберта
как образ пограничного бытия*

Последнюю фортепианную сонату Франца Шуберта можно представить в виде некоего полиптиха, картины которого следуют одна за другой, объединенные общим смысловым стержнем. Части-картины Сонаты объединены и интонационными связями, и жанровыми опорами, и неким общим тоном высказывания, вслушиванием в тихий звук, который «во сне земного бытия...» пытались уловить художники-романтики. Каждая из частей со своего ракурса обращается к границе земной жизни. Первая повествует о некоем жизненном пути. Неспешным взором охватывает его скорби и радости, рисует юные стремления, оплакивает ранние утраты, говорит о надеждах молодости и о безнадежности старости. Музыка первой части не оканчивается, не завершает форму, хотя в стройности ей не откажешь. Ее течение будто прекращается с последним тихим вздохом тоники. Вторая часть переносит нас за пределы земного существования в некую область перехода от бытия к инобытию, где тема скорбного прощания переплетена с темой робкой надежды. Третья часть представляет как бы отраженную в памяти реальность. Мотивы бытовых жанров песни и танца, сольных и дуэтных реплик рисуют идеальную картину, деликатность «живописи» которой набрасывает печальную дымку невозвратного счастья. Финал в этом «полиптихе» весьма неожиданный. Наивная попевка темы рефрена показывает себя по-разному в своей «борьбе» с охранительными октавными возгласами. Дерзновенность темы рефрена проявляется в каждом настойчивом повороте к основной тональности, в патетике полифонических борений разработки, в многообразных попытках преодолеть запреты октавного императива, в последнем преодолении «границы инобытия», в светлом торжестве коды финала. Так автор смотрит на исчезающую, утекающую по капле жизнь по эту сторону бытия, наблюдает таинственный и скорбный переход в мир теней, глядит уже как бы с той стороны на утраченные светлые дни, устремляется с наивной детской верой к открытым вратам Небесного Града.

**Безрядина
Елена
Вячеславовна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — профессор,
заведующая кафедрой
специального фортепиано,
профессор Оренбургского
государственного
института искусств имени
Л. и М. Ростроповичей

*Историческая жизнь
«Карнавала» Р. Шумана*

Созданный в 1834–1835 годах шумановский «Карнавал» был и остается одним из самых популярных сочинений мировой музыкальной литературы. Число пианистов, имевших его в своем репертуаре, столь велико, что даже простое перечисление могло бы занять слишком много места и при этом едва ли оказалось бы полным. Об исполнении «Карнавала» некоторыми из них можно судить по воспоминаниям современников: это Клара Шуман, Ференц Лист, Антон и Николай Рубинштейны, Анна Есипова, Иосиф Гофман, Николай Метнер. В грамзаписи запечатлены интерпретации Артура Рейзенауэра, Леопольда Годовского, Сергея Рахманинова, Альфреда Корто, Владимира Софроницкого, Льва Оборина, Вильгельма Кемпфа и других пианистов.

«Произведение искусства, — как отмечал Александр Блок, — есть существо движущееся, а не покоящийся труп». Поэтому перед исполнителем всякий раз встает сложнейшая, но увлекательнейшая задача, решаемая разными способами: показать, включив в музыку себя самого и свое время, те действительно содержащиеся в сочинении «старые и вечные состояния и настроения» (Шуман), которые созвучны современности и понятны слушателю.

Поразительно многообразие трактовок шедевра Роберта Шумана. Пианисту, решившему взяться за интерпретацию такого многогранного сочинения, необходим режиссерский подход, который, в свою очередь, демонстрирует своеобразие индивидуальности исполнителя, его видение мира, принадлежность к определенной эпохе. Обилие интерпретаций делает интересной задачу проследить эволюцию исполнительских толкований «Карнавала». В докладе рассматриваются трактовки произведения С. Рахманиновым, В. Софроницким, записи пианистов 1970-х годов: Э. Вирсаладзе, В. Горностаевой, А. Бенедетти-Микеланджели — и трактовки наших современников: Дениса Мацуева и Григория Соколова.

Сайгушкина**Ольга****Павловна**

кандидат

искусствоведения,

ученое звание —

профессор, профессор

кафедры общего

курса и методики

преподавания фортепиано

Санкт-Петербургской

государственной

консерватории имени

Н. А. Римского-Корсакова

Этот многоликий Hommage

Доклад посвящен сочинениям в традиции *hommage*. В их числе произведения юбиляра 2025 года Мориса Равеля: *Menuet sur le nom D'Haydn*, *A la maniere de Borodine*, *A la maniere de Chabrier*, *Le tombeau de Couperin*, *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*. Прием *hommage* проявляется здесь и в «озвучивании» буквенных символов имен, и в обыгрывании стилистических особенностей «чужой» музыки, и в тонкой стилизации форм и традиций клавиесинного исполнительства (Эпитафия Куперену), и в использовании характерных жанровых черт в пьесах сюиты, и как дань памяти друзьям Равеля, погибшим на войне (посвящения).

Нередко в произведениях такого рода прямо указывается адресат, как в перечисленных пьесах Равеля, в Первой тетради «Образов» К. Дебюсси (*Hommage à Rameau*), в Импровизации № 15 Ф. Пуленка (*Hommage à Edith Piaf*), в «Opus 25» Л. Ховарда (в стилях 24 композиторов). Другая группа — сочинения, в которых имя адресата зашифровано: Вариации Шумана на тему ABEGG, множество произведений на BACH (Р. Шумана, Ф. Листа, М. Рegera, А. Шёнберга, А. Веберна, А. Пярта и др.) и на DSCN (*Passacaglia on DSCN* Р. Стивенсона, «Посвящения» А. Шнитке, ряд сочинений Э. Денисова). Признаки *hommage* обнаруживаются и в вариационных циклах, например, в «Этюдах в форме свободных вариаций на тему Бетховена» Р. Шумана. Иногда композиторы преследуют сразу две цели: отдавая дань почтения, осваивают новый жанр, ориентируясь на образец, таковы клавирные концерты И. С. Баха по Корелли, Вивальди, Марчелло и др., ранние Концерты-Pasticcio Моцарта, фантазия с-moll Ф. Шуберта.

Hommage как диалог стилей, эпох, культур поистине безграничен. В докладе предпринята попытка охарактеризовать разные типы приема *hommage*, варианты его использования, определить, как это отражается в стиливых и композиционных особенностях произведений.

Мерзлова-Горбач**Анна****Викторовна**

преподаватель кафедры
специального фортепиано
Уральской государственной
консерватории имени
М. П. Мусоргского

*Баркаролы Габриэля Форе
в эволюции жанра*

За последние полвека возрос музыковедческий и исполнительский интерес к творчеству Габриэля Форе, в том числе к его тринадцати фортепианным баркаролам. В ряде исследований данный жанр в творчестве композитора рассматривается с разных ракурсов. Однако до сих пор не сформировалось единого видения степени влияния Форе на эволюцию жанра, а также значения фортепианной баркаролы в процессе становления авторского стиля композитора.

Новизна результатов представляемого исследования заключается в рассмотрении особенностей и вариантов периодизации баркарол Форе, выявлении стилистических черт отдельных пьес, специфики композиторской трактовки Форе, ведущей идеи жанра — отражения пения на воде и атмосферы Венеции. В масштабах французской национальной композиторской традиции рубежа XIX—XX веков баркаролы Форе остаются непревзойденными образцами жанра. Определяется, что в контексте композиторского творчества Форе в целом баркарола отнюдь не является ведущим жанром, однако в полной мере отражает закономерности авторской стилевой эволюции.

Как и в начале своей истории, на этапе формирования романтической фортепианной миниатюры, жанр фортепианной баркаролы в творчестве Форе развивается в неразрывной связи с жанром ноктюрна, что прежде всего проявляется в изменениях на протяжении от первой до тринадцатой баркаролы интонационного словаря, увеличении значения линейного мышления и все большем нарастании объема и качества полифонического письма.

**Тайманов
Игорь
Маркович**

кандидат искусствоведения, ученое звание — профессор,
заслуженный работник высшей школы РФ, заведующий кафедрой общего курса и методики преподавания фортепиано, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Концертное исполнение:
М. Равель. «Фронтиспис»

Исполнители:
лауреаты международных конкурсов,
фортепианный дуэт
«Duo in F»
**Алина Федосеева
и Владислав Федоров**

**«Фронтиспис» Мориса Равеля:
15 тактов отчаяния**

Представленный доклад посвящён одному из самых удивительных и даже странных произведений великого французского композитора, которое относительно редко звучит на сцене, но является во многих отношениях уникальным.

Необычно для музыкальной пьесы само название — «Фронтиспис», что является обозначением рисунка, размещаемого на одном развороте с титулом книги. Ещё более уникален её инструментальный состав — 2 фортепиано в 5 (!) рук, единственный в своём роде.

Многое объясняет история создания «Фронтисписа». Пьеса была написана по просьбе итало-французского писателя и искусствоведа Риччотто Канудо в качестве музыкального предисловия к его произведению Соната для фонтана — отрывку из поэмы П. О. 503: Поэма Вардара. П. О. 503 — номер полевой почты Канудо во время боёв на реке Вардар в Северной Македонии. В этом тексте Канудо описывает страдания солдат во время войны.

Композитор использовал числа 5 и 3 из названия поэмы, сочинив пьесу для трёх исполнителей, играющих в пять рук. К тому же эти числа и их производное «15» определяют буквально все её параметры: количество тактов, размер, количество «тематических» пластов, нот в финальном аккорде и т. д. Наряду с неизменностью постоянных повторов возникает образ тотальной механистичности.

Эмоциональное состояние пьесы — отчаяние — уводит нас в мир глубоко депрессивный, порождённый ужасами войны. Некоторые исследователи называют его «травматическим» и ссылаются на работы психиатров, посвящённые шокowym заболеваниям в период Первой мировой войны и межвоенное двадцатилетие.

В завершение доклада будет рассказано об издательской и исполнительской судьбах «Фронтисписа».

**Корень
Дарья
Олеговна**

преподаватель
теоретических дисциплин
Детской школы
искусств «Вдохновение»
(Владивосток)

Ориентализм в фортепианных сочинениях М. Равеля

В данной статье рассматривается ориентальный колорит в фортепианных сочинениях М. Равеля. В основе настоящей работы лежит выявление экзотических выразительных средств в музыке французского композитора, используемых им для демонстрации ориентальных образов. Актуальность темы заключается в том, что, на сегодняшний день в российском и зарубежном музыкознании существует не так много исследований ориентального колорита в произведениях М. Равеля для фортепиано, и многие из них до сих пор не имеют детального рассмотрения и не оценены по достоинству.

В процессе анализа фортепианных сочинений М. Равеля были выявлены некоторые способы выражения ориентальной образности в произведениях французских композиторов, продемонстрированы средства музыкальной выразительности, которыми пользовался М. Равель в своем фортепианном творчестве, воплощая экзотический колорит. В статье также раскрываются некоторые аспекты жанровой специфики его сочинений, проведен композиционный анализ.

Данный исследовательский очерк раскрывает ориентальную тему в музыке французского композитора через общекультурный подход. В нем используется синтез таких аналитических методов, как исторический, структурный и системный. Особое место в работе занимает и историко-культурологический подход, который в полной мере можно применить и к творчеству М. Равеля.

Ориентальную образность в своей фортепианной музыке композитор раскрывает, задействуя типичные для своего времени средства выразительности на уровне мелодики, лада, гармонии, метроритма, фактуры, тембра, артикуляции и т. д. С их помощью М. Равелю удается создать неповторимый экзотический колорит. Выявив ориентальные особенности, можно объединить их в комплекс типизированных элементов экзотического, которые М. Равель мастерски вводит в европейскую партитуру.

**Ганенко
Надежда
Сергеевна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание —
профессор, профессор
кафедры
общего курса и методики
преподавания фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

*К истории издания камерных
произведений С. И. Танеева*

Сергей Иванович Танеев — одна из ключевых фигур в музыкальном мире России конца XIX — начала XX вв. Выдающийся композитор, блестящий пианист, профессор и ректор Московской консерватории, учёный, редактор-текстолог — Танеев равновелик во всех своих ипостасях. Однако творческое наследие мастера до конца не изучено. В тени известных опусов (кантат «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма», оперы «Орестея», симфонических и хоровых произведений) остаются фортепианные и камерно-вокальные миниатюры, представляющие значительный интерес и художественную ценность.

Извилист и долог путь, который пришлось преодолеть этим сочинениям, прежде чем попасть в руки издателей, исследователей, исполнителей. При жизни Танеева было опубликовано всего 38 из 56 романсов, 8 из 32 вокальных ансамблей, 2 из 18 произведений для фортепиано в 2 и 4 руки.

В последующие годы сделано многое, но далеко не все. Значительный интерес представляют документы П. А. Ламма из архива РГАЛИ, свидетельствующие о подготовке к изданию фортепианных и вокальных произведений Танеева. В сборник 1953 г. включены 14 пьес для фортепиано, 12 из которых — впервые (в редакции П. А. Ламма и В. Я. Шебалина). До сих пор это издание остается наиболее полным. К сожалению, так и не увидело свет «Полное собрание вокальных произведений Танеева», составленное Ламмом. Подобное издание появилось только в 1979—1981 гг. благодаря деятельности Л. З. Корабельниковой.

Однако существующие публикации не решают всех проблем. Не лишены они неточностей и редакторских правок. Кроме того, до сих пор остаются неизданными некоторые миниатюры из журнала «Захолустье», а также их ранние авторские версии. Ждет своего часа Полное собрание сочинений Танеева, которое позволит музыкантам и любителям музыки по-новому осмыслить его творчество.

**Штром
Анна
Александровна**

кандидат
искусствоведения, ученое
звание — доцент,
профессор кафедры
общего курса и методики
преподавания фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

Концертное исполнение:
Н. Я. Мясковский.
«Мадригал», сюита для
голоса и фортепиано на
стихи К. Бальмонта, ор. 7

I. Прелюдия

II. Романс

III. Интерлюдия

*IV. Романс
(Норвежская девушка)*

V. Постлюдия

Солистка:
заслуженная артистка
России
Мария Людько
(сопрано)

*«О, в душе у меня столько слов...»:
поэтика и музыка в цикле «Мадригал»
Н. Я. Мясковского*

Вокальный цикл Н. Я. Мясковского «Мадригал» ор. 7 на стихи К. Д. Бальмонта представляет собой яркий пример синтеза поэзии и музыки в русской камерно-вокальной культуре Серебряного века.

В докладе проводится литературно-музыкальный анализ цикла, раскрывающий глубину взаимодействия бальмонтовского текста и музыкального языка Мясковского. Особое внимание уделено ключевому двестишию: «О, в душе у меня столько слов для тебя и любви...», которое, проходя через весь цикл, становится лейтмотивом, объединяющим его части в единое эмоционально-образное пространство.

Анализ поэтической основы раскрывает особенности взаимодействия музыки и текста. Выделяются основные мотивы лирики Бальмонта (мимолётность мгновения, диалог мечты и реальности), а также специфика их музыкального воплощения через ритмическую свободу, тембровую нюансировку и динамическую контрастность.

В стилевом анализе выявляются ключевые элементы музыкального языка: гибкая декламационная мелодика, сочетающая речитативность и кантилену; усложнённая гармоническая система с элементами модальности и хроматики, создающая эффект «размытости» и символистской таинственности; полифонически насыщенная, темброво-изобразительная фортепианная партия, выполняющая не только аккомпанирующую, но и образно-символическую функцию и превращающаяся в равноправного «собеседника» вокальной линии.

Анализируется цикличность как принцип построения: от лирического монолога — через драматическую кульминацию — к просветлённому завершению, что сближает «Мадригал» с жанром вокальной поэмы.

**Зайцева
Татьяна
Андреевна**

доктор
искусствоведения,
ученое звание —
профессор,
заслуженный работник
культуры РФ,
профессор кафедры
общего курса
и методики преподавания
фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

*С. А. Бармотин и его фортепианный
цикл «Картинки из детской жизни»*

Семён Алексеевич Бармотин (26.01.1877—5.04.1939) — талантливый композитор, пианист и педагог — сегодня известен мало. Между тем то была легендарная личность, отмеченная творческим вниманием М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова.

Сын «пожизненного солдата», служившего в роте дворцовых гренадер, и крестьянки, Бармотин родился в Петербурге. Это определило его судьбу, тесно связанную с петербургской-петроградской-ленинградской культурой. Он сформировался под крылом легендарной Новой русской школы, традиции которой Бармотин продолжил в XX столетии, внося свой вклад в развитие музыкальной России на новом этапе.

Превосходный пианист-виртуоз, Бармотин уделил особое внимание фортепианным сочинениям: их у него около 200. В своем исполнительстве он выступил продолжателем большого концертного стиля *al fresco*, утверждавшегося в русском пианистическом искусстве братьями А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами наряду с Балакиревым. Виртуозное начало пронизывает и бармотинские фортепианные произведения разных жанров, включая цикл «Картинки из детской жизни» ор. 9. Гибко вписываясь в контекст музыки о детях, «Картинки» обогащают ее новыми гранями. Это касается драматургии цикла, его нового героя, средств музыкальной выразительности. К опусу приложима характеристика фортепианного наследия композитора в целом, данная С. Ф. Бахлановым: «В его фортепианных пьесах проявлены, помимо непосредственного мелодического содержания, так много интересного в гармонизации и разработке тематического материала, что некоторые из них могут быть поставлены рядом с лучшими образцами фортепианной музыки вообще».

**Раку
Марина
Григорьевна**

доктор искусствоведения,
ведущий научный
сотрудник
Государственного
института
искусствознания (Москва)

*Пьесы ор. 4 и 12 Сергея Прокофьева:
путь к фортепианному циклу*

Два знаменитых ранних фортепианных опуса Прокофьева объединяет многое, но прежде всего — длительность процесса редактирования и доработки разрозненных изначально пьес, а также повод для их объединения под одним опусным номером. И в том и в другом случае возникшие в доопусный, но уже консерваторский период миниатюры были востребованы возмужавшим автором в пору завершения своего композиторского образования для того, чтобы наиболее выгодно представить их маститому издателю — речь шла о Б. П. Юргенсоне и московском (более престижном, чем петербургское) отделении его фирмы. Сохранившиеся автографы позволяют заметить одну важную деталь — это оригинальные названия, которые отличаются от широко принятых в издательской практике и в литературе о Прокофьеве: на общем для всех пьес титульном листе в обоих случаях проставлены только номера опусов. Таким образом, автор рассматривал каждый из них как собрание пьес, не связанное условиями цикла.

Об этом же свидетельствуют и некоторые штрихи к истории создания. Отбор пьес, положивших начало ор. 4, первыми совершили организаторы «Вечеров современной музыки», а состав ор. 12 неоднократно варьировался. Примечательно, что в него вошли два фортепианных переложения, изначально созданных для других инструментов. Наконец, о том, что оба опуса не воспринимались автором в качестве циклов свидетельствует его собственная исполнительская практика. Но другие выдающиеся интерпретаторы этих опусов иногда выступали в качестве «адвокатов» идеи цикла.

О том, какие основания для такого подхода дает сам авторский текст произведений, пойдет речь в докладе.

**Чернышов
Владимир
Игоревич**

соискатель кафедры
специального фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

*Проблема стилизового диалога
в фортепианных концертах
С. Прокофьева*

В жанре фортепианного концерта Прокофьев ведет постоянный диалог со стилистическими направлениями разных эпох, не прибегая при этом к приемам стилизации. Благодаря стилизовому диалогу внутри одного произведения могут сосуществовать сразу несколько стилистических направлений.

Характерные черты исторических типов концерта (барочный, классический или романтический), присутствующие на самых разных уровнях произведения (форма, структура, фортепианная партия, ансамблевый диалог между партией солиста и оркестром и т. д.), сопоставляются и противопоставляются антиромантическим чертам стилистических направлений XX века (футуризм, конструктивизм, неоклассицизм и др.). Синтез такого рода позволял Прокофьеву открывать новые возможности исторических типов концерта, обновляя их за счет самобытных средств выразительности своего музыкального языка.

Степень воздействия того или иного стилистического направления (исторического типа) может рассматриваться как новый этап эволюции авторского стиля. Если первые три концерта, особенно Второй и Третий, имеют множество связей с романтическим типом (фортепианная фактура, доминирующая роль солиста, наличие каденций и их драматургическая функция, методы симфонического развития и т. д.), то ослабление романтического начала в Четвертом и Пятом концертах служит ярким примером скачка в стилизовй эволюции композитора. Смена приоритетов в пользу барочных принципов оказалась неслучайной, поскольку Шестой концерт, который Прокофьев, согласно сохранившимся эскизам, планировал написать в духе *concerto grosso*, должен был продолжить линию Четвертого концерта.

**Орел
Наталья
Николаевна**

преподаватель-методист
Луганской
государственной
академии культуры
и искусств имени
Михаила Матусовского

*Фортепианная баллада
в академической и джазовой
традиции XX века*

XX век — время интенсивного развития академических жанров, многие из которых обновляются благодаря активному развитию в контексте «третьего течения». Фортепианная баллада не становится исключением; этот жанр, имеющий многовековые корни как в вокальной, так и в инструментальной традициях, в XX веке приобретает новое «звучание» благодаря трансформации с одной стороны, в фортепианной академической музыке, с другой — в уникальных условиях развития американской музыкальной культуры. Академическая баллада логично развивает достижения композиторов-романтиков. Джазовая фортепианная баллада — уникальное и самобытное явление, исторически связанное с европейскими первоисточниками, в XX веке существенно отходит от них как по жанровым признакам, так и по содержанию. Это самостоятельная жанровая разновидность, идущая от вокальной музыки; обогащенная фортепианными исполнительскими приемами, использованием сложных гармонических и ладовых структур, ритмических построений, утонченной мелизматики, вызывающими у слушателей сильный эмоциональный отклик. Параллельные ветви академической и джазовой баллады пересекаются в фортепианной музыке композиторов второй половины столетия: структурное совершенство сочетается с лучшими качествами джазовых импровизационных композиций.

**Омарова
Акlima
Каирденовна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание — доцент,
почетный работник
образования Республики
Казахстан, профессор
кафедры музыковедения
и композиции Казахской
национальной
консерватории имени
Курмангазы

«Непреходящее в минувшем...»

2025 год отмечен особыми для национальной музыкальной культуры юбилейными датами. Это — 100-летие издания сборника «1000 песен киргизского (казахского) народа» А. В. Затаевича и 100-летие публикации первой из шести серий его фортепианных обработок, созданных на основе записей общим количеством более 100 пьес. Изучение разных аспектов уникального наследия этнографа и композитора в опоре на архивные данные и открытые фонды электронных библиотек позволило выявить новые подтверждения к уже известным фактам и продолжить разработку «сюжетных» линий, связанных с именами признанных, вошедших в историю исполнительского искусства музыкантов.

Через обращение к двум чрезвычайно популярным и сегодня песенным образцам из собрания первого Народного артиста Казахстана, их фортепианным версиям, имеющим авторские посвящения, и к одноименным пьесам для фортепиано композиторов нескольких поколений представлена иная констелляция персоналий (а соответственно и творческих решений). А. В. Затаевич, А. Ф. Гедике, В. Н. Малиновская, И. И. Дубовский, М. М. Мирзоева, а также Дм. Мацуцин, Е. Брусиловский, С. Мухамеджанов, В. Гросс, Г. Узенбаева (и др.) и, конечно же, Амре Кашаубаев (в его исполнении казахские песни впервые прозвучали в Париже в июле 1925 года) — это сочетание имен комментируется в связи со сложившимися в республике традициями фортепианного исполнительства и спецификой педагогического репертуара. Проявленные предпочтения в выборе средств художественной выразительности и стилевые «переключки» (в движении «от истоков к современности») показаны для верификации основополагающей роли А. В. Затаевича не только в развитии, но и репрезентации казахской профессиональной фортепианной музыки.

**Овсянкина
Галина
Петровна**

доктор
искусствоведения,
ученое звание —
профессор, профессор
кафедры музыкального
воспитания
и образования Института
музыки, театра
и хореографии
Российского
государственного
педагогического
университета имени
А. И. Герцена

*Судьба детских фортепианных
прелюдий Б. А. Чайковского
(к 100-летию со дня
рождения композитора)*

Цикл «Пять прелюдий» создавался в основном в 1936 году, когда Б. А. Чайковскому не было и 11 лет. Это пять зарисовок, кратких душевных движений, запечатленных в мягкой звуковой палитре. Согласно классической традиции, пьесы филигранно композиционно отточены, особенно синтаксически, разнообразны по артикуляционному произнесению, подобно ясной доверительной речи. Ярко выражен генезис звучащих образов: влияние лирики Лядова, Аренского, раннего Скрябина.

Эти пьесы стали не просто первой «пробой пера», а тем, что в них впервые во всей полноте раскрылся лирический дар Б. А. Чайковского. Поэтому, когда в 1987 году он готовил прелюдии к опубликованию (случай крайне редкий), как свидетельствовал композитор, он почти их не правил. Но вряд ли автор предполагал, что пьесы станут автоцитатами в последнем законченном симфоническом произведении — «Симфонии с арфой» (премьера 30 декабря 1993 года, дирижер В. Федосеев).

В лирически-исповедальной композиции, подобной осмыслению человеческой жизни, где центром явились программные вторая и четвертая части — «Поэма» и «Осень», — как ретроспекции в далекое прошлое звучат пять детских пьес в виде самостоятельных частей: первая часть — «Две прелюдии», третья — «Три прелюдии» и в финальной пятой части «Послесловие» — появляется ретроспекция одной из прелюдий.

Через весь творческий путь Б. А. Чайковского проходит верность идеалу эстетической красоты. В «Симфонии с арфой» символом этой красоты становится, прежде всего, воссоздание романтической стилистики, средоточием которой стали отроческие прелюдии.

**Белюнайте
Лидия
Сигитасовна**

концертмейстер
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

*Двенадцать прелюдий
и Четвертая соната для фортепиано
Галины Уствольской: жанровые
и структурные особенности стиля*

В докладе рассматриваются жанровые и структурные особенности наиболее показательных с точки зрения стиля композитора сочинений: Двенадцати прелюдий и Четвертой сонаты для фортепиано. В этих фортепианных сочинениях ярко обнаружила себя трагическая лирика Уствольской, представленная тремя ее составляющими: плачем, отпеванием и оплакиванием. Важнейшее значение как в Прелюдиях, так и в Сонате занимает плач. Его развитие на протяжении всех частей существенным образом влияет на композицию обоих сочинений, сочетающих в себе признаки циклической и контрастно-составной форм. Парадоксальность, свойственная музыкальному языку Прелюдий и Сонаты, в полной мере отразила еще одну специфическую черту стиля Уствольской, связанную с феноменом юродства. Автор доклада предлагает рассматривать юродство в творчестве композитора как особое сочетание детскости и мудрости, что находит свое отражение во внешнем экстремализме музыкального языка — как следствии чрезвычайной эмоциональной обнаженности — и в то же время «зашифрованности» творческого послания. Названными чертами в полной мере обладает тематизм Сонаты и Прелюдий, содержащий в себе поразительную по своей хрупкости и, вместе с тем, пронзительному трагизму интонацию. Жанровая и выразительная амбивалентность тематизма, в свою очередь, порождает композиторский метод — жанровую диффузию, основанную на взаимном проникновении жанровых и образных сфер. Перечисленные особенности Прелюдий и Сонаты определяют их особенный статус в творчестве Уствольской.

Секция 4.**«Вопросы исполнительского искусства»****Модераторы: Семен Глебович Денисов****Дмитрий Владимирович Беляк****Беляк
Дмитрий
Владимирович**

кандидат
искусствоведения,
доцент кафедры педагогики
и методики, руководитель
редакционно-издательского
отдела Российской
академии музыки имени
Гнесиных

*Анализ исполнительских
интерпретаций и проблема
объективности*

Предметная область исполнительского анализа связана с художественными явлениями — сочинением композитора и его исполнительским прочтением, которые по своему определению субъективны. Однако в рамках научной деятельности возникает вопрос об истинности суждений и выводов, которые должны быть объективными. Таким образом, возникает проблема сочетания субъективного (присущего самому предмету аналитического рассмотрения) и объективного (собственно научного) в изучении исполнительских интерпретаций.

Формирование критериального аппарата может рассматриваться в качестве одной из основ объективизации анализа. Критерии, связанные со средствами выразительности, позволяют определить особенности временной организации, звуковых градаций, артикуляции, педализации; дополнительно могут освещаться вопросы ансамблевого взаимодействия, инструментария и работы с авторским текстом. Всё это составляет первый уровень анализа, который следует рассматривать как предпосылку для второго уровня, на котором действуют закономерности и принципы стиля сочинения, композитора, направления. Определение принципов работы исполнителя со стилем позволяет выйти на третий уровень, призванный выявить специфику исполнительского подхода, индивидуальность решений исполнителя, что возможно при синтезе объективных фактов с субъективными проявлениями интерпретации.

Предлагаемая методика анализа основывается на принципах системного подхода, для которого характерна многоуровневость, а также наличие связей между всеми элементами и смысловым ядром системы. В нашем случае ядром выступает субъективно-индивидуальная трактовка сочинения, определение специфики которой основывается на объективных параметрах музыкального языка.

**Денисов
Семен
Глебович**

кандидат
искусствоведения,
доцент кафедры
музыкального искусства
Академии Русского балета
имени А. Я. Вагановой

*Знак или звук:
музыкальное исполнительство
на границе между письменной
и устной культурой*

В основе музыкального исполнительства лежит заранее написанное произведение. Об исполнительстве как самостоятельном роде музицирования не говорят в применении к множеству «неакадемических» сфер музыки. Исполнительство не существует без нот; подтверждение этому — постоянно звучащий педагогический призыв: «Смотри в ноты, там все написано». Вместе с тем, едва ли не чаще звучит противоположная мысль: «Ноты — это немые знаки». О плохом исполнении говорят: «Это голые ноты, но не музыка». Исполнительская (и педагогическая) задача — играть точный текст композитора, но так, чтобы это звучало «с душой», в идеале — так, словно исполнитель сам это сочинил. Таким образом, идеал произведения находится в области письменности, а идеал исполнения заимствуется из устной культуры. Сознание исполнителя раздваивается в усилии совместить знаки и звуки.

Письменность сыграла и продолжает играть определяющую роль в развитии музыкального искусства, она не только фиксирует музыкальную мысль, но и формирует мышление. Композитор создает музыку так, чтобы ее можно было записать (и, следовательно, прочитать). Но передача исполнительских принципов по-прежнему, как и в дописьменную эпоху, происходит в соответствии с закономерностями устной культуры.

**Барабанова
Дарья
Алексеевна**

соискатель
на кафедре
истории и теории
исполнительского
искусства
Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*«Prepared piano»
в контексте музыкального авангарда:
фортепиано Джона Кейджа и новые
принципы интерпретации
(на примере «Вакханалии»)*

«Вакханалия» (1940) — это первое произведение Дж. Кейджа (1912–1992) для «подготовленного фортепиано». Однако Кейдж не обозначил точную позицию и размер приспособлений, кроме одной ноты с письменным обозначением: «около трёх дюймов». В нотах есть единственный комментарий Кейджа: «Экспериментируйте для определения позиции и размера приспособлений». Поиск правильного расположения и размера дополнительных предметов внутри фортепиано является одной из самых больших трудностей для интерпретатора в этом произведении.

Исполнительские задачи «Вакханалии» отличаются от задач при интерпретации классического произведения, потому что в ней используются нетрадиционные техники изложения музыкального материала. Во-первых, в «Вакханалии» отсутствует мелодическая линия, фразировка и гармоническая структура в классическом виде. Во всем произведении основной движущей силой является ритм. Темповые изменения становятся одним из главных средств выразительности. В своей лекции «В защиту Сати» (1948) Кейдж заявляет, что анализ с точки зрения ритмической структуры — это единственный верный способ анализировать сочинения композитора. Таким образом, при исполнении произведений Кейджа интерпретаторы должны уделить больше внимания ритмической структуре, тембру и звукам, которые воспроизводятся за счёт «подготовленности» фортепиано.

В докладе автор даёт общую характеристику такого феномена, как «подготовленное фортепиано», в контексте музыкального авангарда, а затем анализирует основные особенности «подготовленного фортепиано» Джона Кейджа, а также новые принципы интерпретации в произведении «Вакханалия».

**Каприн
Александр
Дмитриевич**

соискатель на кафедре
истории и теории
исполнительского
искусства, концертмейстер
вокального факультета
и Оперного театра
Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

*Создание художественного образа
в интерпретации «Крейслерианы»
в разные периоды творчества
Э. К. Вирсаладзе*

Для анализа пианистического стиля и раскрытия интерпретации Э. Вирсаладзе нами будут рассмотрены две записи «Крейслерианы». Одна из них самая ранняя — 1965 год (г. Тбилиси) и вторая — одна из самых поздних — 2017 год (г. Шанхай).

Наш подход основывается на выявлении и раскрытии музыкального смысла и целостности интерпретации.

Цикл «Крейслериана» состоит из восьми частей. Нами будут приведены два фрагмента (из №2 «Sehr innig und nicht zu rasch» и из №8 «Schnell und spielend»). Музыкальный фрагмент из № 2, который будет более подробно разобран, показывает отличие интерпретации Вирсаладзе от общего толкования произведения.

Рассматриваются средства выразительности (rubato, динамика, штрихи, педализация и т. д.), создающие художественный образ «Крейслерианы» в обеих интерпретациях.

В обеих записях отмечаем сильное личностное самовыражение исполнителя, которое открывается на основе звукового построения музыкальной ткани композиторского высказывания.

И раннее, и позднее исполнения демонстрируют глубокое проникновение Вирсаладзе в музыку Шумана, что позволяет создавать яркие незабываемые романтические образы, вызывающие восхищение.

Сравнение двух интерпретаций «Крейслерианы» показывает, что перед нами одна личность исполнителя, только на разных этапах развития и осмысления своего жизненного и профессионального опыта.

**Немоляева
Анна
Спартакoвна**

ассистент-стажёр кафедры
специального фортепиано
Саратовской
государственной
консерватории имени
Л. В. Собинова

Роль ассоциаций в программной музыке Ф. Листа и Р. Шумана

Взаимодействие искусств способствует возникновению обусловленного круга ассоциаций. Это обстоятельство побуждает композиторов создавать произведения, используя поэтическую программу. Программа способствует возникновению сюжетности, позволяет установить связь между событиями и последовательность их развёртывания. Программный образ следует рассматривать как синтетический результат взаимодействия музыки и других видов искусства, обладающий полихудожественной интеграцией.

Ф. Лист и Р. Шуман принадлежали к той ветви музыкально-эстетической мысли, которая наделяла музыку самостоятельной силой, но не отрицала взаимной связи с другими искусствами. Обширная область ассоциаций проявляется в интерпретации их сочинений. С точки зрения композиторской деятельности они связаны с логикой развёртывания материала, с применением типа фактуры, использованием конкретных штрихов и приёмов игры. Ассоциация представляет собой связь между двумя содержаниями опыта (ощущениями, образами, мыслями, чувствами), когда появление в сознании одного из содержаний влечёт за собой появление другого. На примере фортепианных произведений Шумана и Листа определяется роль и значение ассоциаций исполнителя через призму литературных сюжетов, заявленных авторами. Выбор композиторов обусловлен их осознанным стремлением к синтезу искусств, значительным и многогранным проявлением программных тенденций, основан на личном интересе как исполнителя и исследователя творчества двух наиболее ярких представителей эпохи романтизма.

Секция 5.**«Фортепианное образование: история, методики, практика»****Модераторы: Пушина Наталия Борисовна****Штром Анна Александровна****Наталя Алексеевна Говар****Нонна Павловна Толстых****Бородин
Антон
Борисович**

кандидат педагогических
наук, ученое звание —
доцент, профессор
Уральской
государственной
консерватории имени
М. П. Мусоргского.

*Генрих Нейгауз в классе
Леопольда Годовского.
Факты и размышления*

В предлагаемом докладе рассматриваются два периода обучения Генриха Нейгауза у Леопольда Годовского — частные уроки в Берлине с 1905 по 1906 год и занятия в Meisterschule при Венской академии музыки с 1912 по 1914 годы. В материале уточняются временные рамки и сопутствующие детали важнейших событий на пути профессионального становления музыканта: например, участие в Дортмундском фестивале и предшествующие ему встречи с прославленным пианистом.

Сравнение информации из различных источников — писем, периодических изданий и т. д. — позволило установить даты и программы не только ключевых выступлений юного Генриха Густавовича и сестры Натальи, но и исполнителей, в той или иной степени оказавших на него влияние (Годовский, Бузони и др.). По возможности передана творческая атмосфера обеих столиц, обрисован круг друзей и профессиональных интересов музыканта, приведён список имён выдающихся представителей пианистической сцены начала XX века, которых ему довелось послушать лично. Попутно в исследовании затрагиваются некоторые факты из биографии самого Годовского, которые в итоге косвенно предопределили судьбу Нейгауза, в частности — приводятся обстоятельства первых концертов пианиста в Петербурге зимой и осенью 1905 года.

Отдельное внимание в сообщении уделено репертуару Генриха Нейгауза, освоенному в эти годы, а также точкам соприкосновения и эстетическим разногласиям с учителем, что являлось свидетельством формирования собственного уникального исполнительского стиля в истории фортепианного искусства.

**Никифоров
Иван
Олегович**

преподаватель
Санкт-Петербургской
детской школы
искусств имени
П. А. Серебрякова,
аспирант Российского
института истории
искусств
(Санкт-Петербург)

***Карл Карлович Фан-Арк — личность
и методические труды***

Доклад посвящен личности и педагогической деятельности одного из первых профессоров Санкт-Петербургской консерватории Карла Карловича Фан-Арка (1839–1902), ученика и адъюнкта Т. Лешетицкого, учителя Н. Н. Черепнина, В. П. Коломийцева, П. Л. Кона, Е. П. Рапгофа, Н. Е. Шишкина, И. П. Штейнберга и многих других музыкантов.

Фигура этого пианиста мало освещена в отечественном музыкознании: существуют лишь энциклопедические статьи, небольшие работы Т. Меликовой и Е. Сартаковой, упоминания в книге Д. А. Алексеева «Русские пианисты» и работах И. Петровской. Однако архивные материалы Российской национальной библиотеки (РНБ) и воспоминания современников дают возможность охарактеризовать его личность и педагогическую деятельность.

Методическим материалом стали изданные в последней четверти XIX века сборники фортепианной техники, в которых Фан-Арк последовательно изложил свой взгляд на её формирование. Эти сборники являются не только плодом его собственного труда, но и первыми достижениями методической мысли первых лет работы фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. Примечательно, что почти все изложенные принципы освоения игры на фортепиано используются в наше время и «кочуют» по более молодым методическим трудам современных пианистов.

Анализ этих сборников позволяет говорить о высоких требованиях, предъявляемых к студентам первых десятилетий существования консерватории, и дает понимание системы преподавания одного из основоположников петербургской фортепианной школы.

Работы Фан-Арка документально свидетельствуют о требованиях фортепианного обучения в Санкт-Петербургской консерватории в 1862–1902 гг. и рассматриваются в контексте взглядов А. Рубинштейна и Т. Лешетицкого.

**Карбышева
Елизавета
Николаевна**

преподаватель
фортепиано
Санкт-Петербургской
детской школы искусств
имени Е. А. Мравинского

*Педагогические принципы
А. Б. Гольденвейзера и их влияние
на преподавание фортепиано
в современной музыкальной школе.
К 150-летию А. Б. Гольденвейзера*

В 2025 г. отмечается 150-летие со дня рождения А. Б. Гольденвейзера (1875–1961), выдающегося педагога и интерпретатора фортепианной музыки, одного из основателей советской фортепианной школы. Доклад посвящен вопросу о том, какое влияние оказали взгляды и установки А. Б. Гольденвейзера, касающиеся целей и методологии обучения игре на фортепиано на современную практику преподавания в детских музыкальных школах и школах искусств. Ввиду большого личного вклада в формирование системы начального музыкального образования в СССР (основание ЦМШ, многолетняя педагогическая традиция) принято говорить о «школе А. Б. Гольденвейзера» как о влиятельной традиции в советской и российской музыкальной педагогике. Влияние этой школы выражается в том, что были предметно сформулированы, воплощены и получили широкое распространение принципы исполнительской интерпретации музыкального произведения в тесной связи с воспитательной ролью музыкального образования. Базовый принцип — фундаментальность аналитического метода в учебной работе (пристальное внимание ко всем деталям текста, особая ценность точного воплощения авторского замысла, вредность субъективизма). Данный принцип остается действенным и авторитетным даже в рамках сильно изменившейся ситуации в музыкальном образовании — во многом благодаря тому, насколько глубоко А. Б. Гольденвейзер сформулировал важность следования «букве» музыки (которое не препятствует развитию творческой индивидуальности исполнителя, а обеспечивает это развитие на более высоком качественном уровне), а также благодаря выдающимся примерам интерпретации, дающим важное подспорье каждому преподавателю фортепиано в ДШИ.

**Розанов
Иван
Васильевич**

доктор искусствоведения,
ученое звание — профессор,
заслуженный работник
высшей школы РФ,
профессор кафедры
органа и клавесина
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова,
профессор кафедры органа,
клавесина и карильона
Санкт-Петербургского
государственного
университета

**Панов
Алексей
Анатольевич**

доктор искусствоведения,
ученое звание — профессор,
заведующий кафедрой
органа, клавесина
и карильона, профессор
Санкт-Петербургского
государственного
университета

*Первый русский учебник игры
на фортепиано: «Полная Школа
для Форте Пиано» Ивана Прача*

В 1816 году в Санкт-Петербурге, в типографии Императорской Академии Наук вышла в свет «Полная Школа для Форте Пиано» известного отечественного фольклориста, композитора, пианиста и педагога Ивана (Иоганна Готтфрида) Прача. Небольшое по объему издание дает основные представления об элементарной теории музыки и о клавиатуре фортепиано. Далее следуют очень важные, не утратившие актуальности сегодня практические инструкции относительно посадки за инструментом, постановки рук, аппликатуры, игры гамм. Отдельно Прач объясняет принципы исполнения орнаментики (форшлаги, трели, доппельшлагги). Практическая часть трактата представляет различные упражнения для обеих рук с аппликатурой и комментариями автора. Завершает «Школу» раздел с пьесами разной степени сложности, сопровождаемыми исполнительскими указаниями Прача. Есть в трактате и краткий словарь основных музыкальных терминов.

Разумеется, в процессе подготовки «Школы» к печати Прач использовал материалы из клавирных трактатов немецких и австрийских музыкантов второй половины XVIII — начала XIX веков. Есть ли в «Школе» новые для того времени, оригинальные идеи самого Прача? Или же трактат представляет собой очень качественный экстракт методических рекомендаций из сочинений зарубежных музыкальных писателей предшествующего времени? В какой степени «Школа» Ивана Прача отражает российскую практику фортепианной педагогики и фортепианного музицирования начала XIX столетия? Ответы на эти вопросы постараются сформулировать авторы доклада.

**Виноградова
Елена
Сергеевна**

кандидат
искусствоведения, доцент
кафедры специального
фортепиано Саратовской
государственной
консерватории имени
Л. В. Собинова

*Исполнительские способности
пианиста (по материалам архивных
трудов А. П. Щапова)*

Одной из проблем, лежащих на стыке музыкальной психологии и педагогики, является вопрос о структуре и развитии исполнительских способностей пианиста.

В данном контексте предлагается обратиться к одному из интереснейших источников — архивным материалам Арсения Петровича Щапова (1891–1964), выпускника Петербургской консерватории, проработавшего в Саратовской консерватории с 1944 по 1964 г.

Научно-методическая деятельность А. П. Щапова была всецело направлена на совершенствование учебного процесса в музыкальных школах, средних и высших учебных заведениях. В изданных работах и архивных материалах музыканта выделяются такие направления исследовательской мысли, как теоретические и практические вопросы воспитания техники пианиста; методика самостоятельных занятий; методические аспекты преподавания в специальном классе; история фортепианного искусства как учебная дисциплина. Педагогические взгляды музыканта неразрывно связаны с идеями развивающего и проблемного обучения, а также педагогикой сотрудничества. Большое внимание уделяется проблеме развития внутрислуховых представлений, музыкального воображения, мышления, памяти, что делает труды А. П. Щапова востребованными не только в среде педагогов и исполнителей, но и среди исследователей области музыкальной психологии.

В представленном на конференцию докладе слагаемые компоненты исполнительских способностей пианиста и рекомендации А. П. Щапова по их развитию из архивной работы «Курс методики обучения игре на фортепиано» (1952) анализируются с точки зрения современных представлений в области музыкальной психологии.

**Зеленкова
Елена
Васильевна**

кандидат педагогических наук, ученое звание — доцент,
профессор кафедры фортепиано Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Претворение традиций петербургской фортепианной школы в деятельности педагогов казанской консерватории

Становление фортепианных школ в регионах России связано с развитием русской фортепианной школы и, прежде всего, с исполнительскими и педагогическими традициями Московской и Петербургской школы. В основе зарождения и формирования Казанской фортепианной школы, которая в настоящее время рассматривается как самобытное художественное явление, во многом лежат традиции Петербургской фортепианной школы. Большое значение в XIX веке имела деятельность выдающегося музыканта и педагога Р. А. Гуммерта, приехавшего в Казань по окончании Санкт-Петербургской консерватории по рекомендации А. Г. Рубинштейна. Организованная Р. А. Гуммертом музыкальная школа стала основой для открытия в 1904 году Казанского музыкального училища, директором которого также являлся Р. А. Гуммерт. Следует подчеркнуть, что первыми педагогами фортепианного отдела музыкального училища были выпускники Санкт-Петербургской консерватории: О. О. Родзевич, К. А. Корбут, М. А. Пятницкая, А. Н. Раниец. В исполнительской и педагогической деятельности этих музыкантов формировались основные принципы Казанской фортепианной школы, развивались духовные, художественно-эстетические традиции, закладывались фундаментальные методические и педагогические установки.

Открытие в 1945 году Казанской консерватории стало основополагающим для дальнейшего развития фортепианной школы. Кафедра специального фортепиано была организована в апреле 1945 года. Среди первых педагогов кафедры были выпускники Ленинградской консерватории. Школу А. Н. Есиповой представляла М. А. Пятницкая. Одним из выдающихся музыкантов является А. С. Леман, окончивший Ленинградскую консерваторию по классу Н. И. Голубовской и В. В. Нильсена. Традиции, заложенные музыкантами предыдущих поколений в настоящее время развиваются в деятельности их учеников, что становится основой для претворения фундаментальных принципов и успешного развития Казанской фортепианной школы.

Сун Цзыян

аспирантка Московского
педагогического
государственного
университета

Интеграция китайской фортепианной педагогики и русской педагогики

Десять лет назад количество китайских студентов, учававшихся игре на фортепиано, было уже очень велико, но применяемые в Китае методы обучения не позволяли им по-настоящему проникать в музыку. Это проблема не только технической подготовки, но и недостаточного внимания к музыкальной психологии.

Произведения венской классической школы являются обязательными для исполнения китайскими студентами на протяжении всего их становления, но достигают ли они в них подлинного мастерства? В этой статье проводится сравнение китайской и русской фортепианной педагогики, анализируется их синтез, а также обсуждаются проблемы современного рынка фортепианного образования в Китае.

Китайские преподаватели, как правило, используют устоявшиеся методы обучения, такие как высокий подъём пальцев при отработке техники. Этот приём подразумевает активное использование пястных суставов для максимального поднятия пальцев с последующим быстрым ударом по клавишам и мгновенным расслаблением кисти. Данная методика восходит к китайской фортепианной школе XX века, где считалось, что она развивает силу пальцев и способствует извлечению «правильного» звука. Однако многие ученики не только не ощущают укрепления пальцев, но и испытывают боль в руке, что свидетельствует о неэффективности этого подхода.

В России подобные тренировки с подъёмом пальцев не практикуются. Здесь силу пястных суставов развивают через естественный контакт пальцев с клавишами, а преподаватель ориентируется на звучание, а не на формальное поднятие пальцев.

Кроме того, при тренировке независимости движений четвёртого и пятого пальцев китайские преподаватели требуют неподвижности остальных пальцев. Но при наблюдении за игрой становится очевидно, что это создаёт неестественное напряжение и нарушает плавность исполнения. Русская фортепианная школа XX века, напротив, основывалась на принципах естественности: в ней тело и мышцы должны двигаться свободно, а не механически.

**Смирнова
Наталья
Михайловна**

кандидат
искусствоведения,
ученое звание —
профессор, заслуженный
работник высшей школы
РФ, профессор
кафедры специального
фортепиано Саратовской
государственной
консерватории имени
Л. В. Собинова

*Проблемный метод в классе
специального фортепиано*

Класс специального фортепиано музыкального вуза представляет творческую мастерскую. Особая роль принадлежит педагогу, который организует обучение по проблемному методу.

Нотный текст и интерпретатор представляют собой разноразличные понятия, составляющие ядро проблемной ситуации. Любой нотный текст подлежит расшифровке. Есть тексты — «чистые», «вариативные», испещрённые множеством авторских указаний.

Проблемное обучение рассматривается как детерминанта исполнительского и педагогического творчества, обуславливающая содержание интерпретации, и выбор средств выразительности.

Для реализации проблемного метода важно организовать работу по сравнительному анализу редакций, которые отличаются от нотного текста в разной степени. Интерпретация представляет новое звучание и обуславливает множественность и смысловую вариативность.

Понимание субъективного волеизъявления композитора содержит ключи к проблемному методу: темпы, артикуляция, мотивное членение, динамика, регистр «вычитываются» в нотации. В частности, противоречия вскрываются при обнаружении границ текстового пространства, которые соотносятся со свободой волеизъявления. Для этого раскрываются отношения в диалектической триаде «композитор — нотная запись — исполнитель». Объективная и субъективная полнота нотации зависит от правил исторического времени, специфики авторского стиля и особенностей исполнительской практики.

В результате проблемное обучение призвано утвердить новый взгляд на формирование необходимых компетенций, акцентировать сотворчество исполнителя и композитора, соединить историчность и современность.

**Говар
Наталья
Алексеевна**

доктор искусствоведения,
ученое звание — доцент,
профессор кафедры
фортепиано Российской
академии музыки имени
Гнесиных

*Концепция развивающего
фортепианного обучения как
основа методологии
предмета фортепиано для
музыкантов разных специальностей*

Традиции отечественного фортепианного образования представляют собой богатое наследие, еще далеко не освоенное многообразие заложенных в нем идей и смыслов. Так, одной из перспективных сфер является предложенная Г. М. Цыпиным в 1980-х годах концепция развивающего фортепианного обучения, актуальная для музыкантов разных специальностей с точки зрения использования универсальных свойств инструмента.

Несмотря на то что предмет фортепиано в системе отечественного музыкального образования имеет долгую историю, процесс его самоидентификации был сопряжен со многими трудностями, а развитие методологии продолжается и по сей день. Ценные идеи, касающиеся путей его развития, содержат в себе труды отечественных музыкантов-мыслителей раннесоветского периода — Н. Н. Загорного, Н. Я. Выгодского, Б. Л. Яворского, полагавших, что роль предмета заключается в формировании универсального музыкального мышления с ориентацией на основную специальность учащегося, хотя в обширной педагогической практике предмет еще долгое время продолжал восприниматься как «сколок специального фортепиано». Вместе с тем недостаточная рефлексия по поводу разграничения методов профессионального и развивающего фортепианного обучения приводит к сужению содержательных особенностей предмета. Его современный облик имеет свою специфику, связанную с условиями цифровой среды, влиянием электронного инструментария, активным развитием конкурсного движения, появлением новых специальностей как суммы факторов, существенным образом влияющих на методологию обучения музыкантов разных специальностей в XXI веке.

**Волчек
Лидия
Львовна**

ученое звание — доцент,
заслуженный работник
культуры РФ, начальник
концертного отдела
Малого зала имени
А. К. Глазунова, профессор
кафедры общего курса
и методики
преподавания фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

***Опыт расширения профессиональных
компетенций в классе педагогической
практики***

Программы обучения студентов 2—5 курсов по специальности «фортепиано» в классах педагогической практики в консерваториях, как известно, во многом пересекаются или повторяют программы других дисциплин, по которым молодые музыканты обучаются в музыкальных училищах и вузах. Интенсивное изучение наиболее важного для преподавания на разных этапах фортепианного обучения репертуара и сокращение несущественных повторений может высвободить время для ознакомления студентов с особенностями смежных музыкальных профессий и расширить вектор их профессиональных компетенций.

Автор предлагает апробированные в своем классе технологии и методики, помогающие студентам в их профессиональной ориентации и карьерном продвижении в условиях постоянно возрастающей конкуренции.

Возможность добавить в лекции и семинарские занятия ознакомление студентов с методиками занятий с детьми, имеющими проблемы со здоровьем, или с начинающими взрослыми учащимися; снабдить молодых специалистов умениями в составлении резюме, анонсов и преамбул; в редактировании концертных программ, рецензировании музыкальных событий; в создании грантовых заявок и планировании собственных творческих проектов для реализации нетривиальных идей — все это вызывает неподдельный интерес студентов и расширяет спектр их профессиональных возможностей.

В итоге выпускники исполнительского факультета, не поступающие в ассистентуру-стажировку и не определившиеся в процессе обучения с выбором дальнейшего места работы, но обладающие дополнительными знаниями и умениями музыкальных лекторов, редакторов и концертных менеджеров, при равных условиях выигрывают в конкурентной ситуации и делают успешную профессиональную карьеру.

**Кузьмина
Наталья
Сергеевна**

старший преподаватель
кафедры фортепиано
Уральской государственной
консерватории имени
М. П. Мусоргского

*Конкурс фортепианной подготовки
имени В. С. Цветикова:
история и современность*

В следующем 2026 году исполняется 30 лет конкурсу фортепианной подготовки для студентов всех специальностей имени В. Цветикова, который проводится раз в два года в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

Анализируя многолетнюю историю конкурса, можно выделить несколько этапов его развития. С 1996 по 2002 год он существовал как Открытый смотр-конкурс фортепианной подготовки студентов ИТО и ДХО училищ Уральского региона, затем как Всероссийский; в 2008 году появляется номинация для студентов вуза и конкурс становится Международным. Всё это время конкурс является двухтуровым, хотя в 2010 году был проведён в трехтуровом формате. Неизменным остается исполнение на первом туре оригинального полифонического произведения и крупной формы, а вот программные требования второго тура варьировались от чтения с листа хоровых сцен до исполнения сочинений современных уральских композиторов, написанных специально для конкурса. В 2022 году из-за пандемийных ограничений конкурс единственный раз состоялся в дистанционном формате, благодаря чему появились новые номинации: фортепианный ансамбль, соло и концертмейстерское мастерство и учитель-ученик, принять участие в которых теперь могут студенты всех специальностей.

Потребность в творческих контактах студентов разных вузов, их заинтересованность в глубоком освоении профессии музыканта, в котором владение фортепиано играет важнейшую роль, подтверждают необходимость проведения подобных состязаний. Надеемся, что дальнейшее существование конкурса будет успешно реализовывать свою главную цель — способствовать профессиональному формированию и всестороннему развитию современных музыкантов.

**Толстых
Нонна
Павловна**

кандидат
искусствоведения,
доцент кафедры истории
и теории исполнительского
искусства Московской
государственной
консерватории имени
П. И. Чайковского

**Мацко
Мария
Алексеевна**

ассистент-стажер
Российской
государственной
специализированной
академии искусств
(Москва)

*Музыка + Слово = Зрелище:
конкурс «Музыкальный эрудит»*

Современная академическая музыка активно ищет новые формы публичной реализации и общения с публикой, особенно — выросшей в эпоху цифровизации и клиповой культуры. Современный концерт нередко превращается в визуально-звуковой перформанс, вмещающий не только исполнение музыкальных опусов, но и словесные комментарии, различные театральные и киноэффекты, иммерсивное взаимодействие со слушателями.

В этой ситуации пианист должен превратиться в универсального артиста, умеющего не только играть, но и хорошо говорить, органично двигаться, а также организовывать визуальную составляющую концерта.

В музыкальных учебных заведениях всему вышеперечисленному пока массово не учат. Однако реальность доказывает, что подобные особые умения нужно формировать. Одним из наглядных примеров современных тенденций является проводимый с 2021 года в г. Красногорске в офф-и онлайн формате конкурс учащихся ДМШ «Музыкальный эрудит». Его участники должны исполнить фортепианный опус, рассказать историю его создания и сопроводить выступление визуальным рядом.

Задача оказывается непростой даже для более опытных музыкантов, таких как студенты консерваторий. Многие из них уже на момент обучения осознают свою некомпетентность как ведущих и, одновременно с этим, необходимость развития своих артистических и ораторских способностей. В марте 2024 года в Московской консерватории состоялся семинар-практикум по ораторскому искусству для студентов-пианистов, включающий психофизический тренинг на раскрепощение и мастер-класс по ведению концерта.

Подобные практикумы могут стать основой для будущего курса искусства речи для студентов-исполнителей, что послужит популяризации академической музыки.

Оргкомитет Конференции

Твердовская Т. И.

проректор по научной работе, председатель оргкомитета

Быстров Д. В.

проректор по учебной и воспитательной работе

Устинов С. А.

проректор по административно-хозяйственной деятельности

Загоровская Т. М.

профессор, декан фортепианного факультета

Тайманов И. М.

профессор, заведующий кафедрой общего курса
и методики преподавания фортепиано

Штром А. А.

профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано,
организатор конференции

Сайгушкина О. П.

профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Смирнова М. В.

профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Куберская И. М.

заведующая учебным отделом

Анисимов С. А.

начальник Медиацентра

БУКЛЕТ

**IV Всероссийская с международным участием
научно-практическая конференция
«Фортепиано сегодня»
17–19 апреля 2025 года**

**Редактор-составитель
А. А. Штром**

**Подписано в печать 08.04.2025
Тираж 60 экземпляров**