

КОМИТЕТ КУЛЬТУРЫ ВОЛГОГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»  
ФИЛИАЛ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО БЮДЖЕТНОГО  
УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»  
В Г.КАМЫШИН

**Верная интерпретация как результат правильного  
прочтения музыкального текста**

Хворова Елена Владимировна

Камышин, 2017

Работа над созданием художественного образа в музыкальном произведении так или иначе основывается на правильном прочтении авторского текста. Как часто в педагогической практике для решения различных больших и малых творческих и исполнительских задач педагоги настоятельно рекомендуют своим учащимся тщательно изучить музыкальный материал. И достаточно нередко молодые музыканты представление о музыкальном тексте ограничивают весьма узким кругом понятий, в основном сосредотачивая своё внимание в области звуковысотности и ритма, реже ещё штрихов и динамики. С сожалением нужно признать, что не очень многие из них воспринимают музыкальный текст как единственный в своём роде уникальный источник информации об исполняемом сочинении, где важна каждая, даже самая незначительная на первый взгляд, деталь, которая может стать определяющей в создании максимально достоверной и приближенной к авторскому замыслу интерпретации. Безусловно, становится очевидной вся важность воспитания уже у начинающих исполнителей правильного подхода к освоению художественного содержания музыкального произведения через внимательнейшее изучение всех составляющих текста, предложенных автором, редактором и издателем.

С чего же начать работу над новым произведением? Конечно же ,в первую очередь, со знакомства с автором сочинения. Как много может поведать исполнителю имя создателя музыкальной композиции! Ведь за ним стоит целый спектр знаний, таких как историческая и художественная эпоха с её эстетическими приоритетами, повлиявшими на творческое мышление автора, а также его стиль и личный почерк. По сути, все эти составляющие творческой индивидуальности композитора диктуют особые, присущие только ему, правила игры. Не секрет, что стилистически обусловленные исполнительские приёмы в произведениях И.С.Баха не вполне уместны при воспроизведении сочинений Ф.Шопена, а образная сфера творчества Ф.Шуберта не созвучна особому строю музыкального наследия Д.Шостаковича и т.д. Таким образом, формирование у учащихся правильного понимания художественного кредо автора является важнейшим условием постижения истинного содержания сочинения. И, если решение данной задачи у делающих первые шаги в музыке возлагается в большей мере на педагога, который сам знакомит ученика с творческим

портретом композитора, то учащиеся профессиональных учебных заведений непременно должны быть сориентированы на самостоятельное изучение данного вопроса, а впоследствии подобная работа должна стать неотъемлемой необходимостью, потребностью самого учащегося.

Не менее важной информацией о произведении, которое предстоит освоить учащемуся, является номер сочинения (opus) ,определяющий место положения данного произведения на траектории творческой эволюции автора. Опираясь на биографические, монографические сведения о жизни и творчестве мастера, можно установить степень его художественной зрелости и специфические условия при которых создавалось его сочинение. Подобный подход в исполнительском ремесле требует от учащегося определённого уровня эрудированности и стимулирует молодого музыканта к более глубокому и основательному проникновению в суть и смыслы изучаемых произведений. Более того, такой подготовительный этап во многом поможет определиться исполнителю и с трактовкой выразительных средств, предложенных автором в нотном тексте. Пожалуй, это самый серьёзный, ответственный и творчески интересный процесс, где учащийся и педагог в совместном труде совершают удивительное превращение немых знаков, причудливо расположившихся на типографском листе, в красочные музыкальные картины с увлекательными сюжетами, настроениями, состояниями. И в этой связи становится совершенно необходимой мысль, которую непременно надо донести до учащегося, мысль о том, какая мера ответственности возлагается на исполнителя, как на единственного посредника между создателем музыкального сочинения и слушателем, и, что только от него зависит, проживёт ли произведение на сцене яркой, полноценной жизнью, задуманной автором, или оно останется малозаметным и невзрачным в результате посредственного к нему отношения и отсутствия творческого азарта. Но наличие творческого подъёма и исполнительской уверенности у музыканта базируется, прежде всего на тщательной, скрупулёзной изученности всех выразительных средств, представленных в нотном тексте. Умение их распознавать и правильно использовать формируется у растущих музыкантов в длительном процессе общения с разнообразным нотным материалом в совокупности со слуховым и ассоциативным опытом. Порой, юным исполнителям гораздо проще перенять исполнительские условности с уже звучащей модели, нежели увидеть их в нотном тексте и внутренне предслышать. Чрезвычайно важно для педагога не нарушить пропорции между наглядным показом, воспроизведением

музыкального материала и принуждением учащегося кропотливо, с предельным вниманием изучать, анализировать, осмыслять и художественно претворять все найденные детальные подробности текста произведения. Иными словами, учащийся должен приобрести навыки правильного прочтения текста, а не превратиться в покорного подражателя своему наставнику. К слову сказать, что и бытующая практика неопытных музыкантов превращать прослушивание существующих аудио и видео версий играемых произведений в штампы для формального копирования исполнения также не способствует развитию у учащихся творческой инициативы и, более того, сильно снижает способность грамотно и качественно работать с нотным текстом.

Итак, определив задачи подготовительного этапа в освоении музыкального произведения, необходимо обозначить последующие векторы изучения нотного текста.

Название и жанр произведения. Пожалуй, это первое, на чём останавливается взгляд при выборе нового музыкального сочинения. Как часто неожиданные, порой причудливые, названия произведений будят воображение и активизируют творческий интерес исполнителя, особенно, если выбранное произведение относится к области программной музыки. Круг образов таких сочинений уже во многом определён самим названием, поэтому работа над такими произведениями так или иначе будет лежать в плоскости раскрытия заданных характеристик, степень раскрытия которых будет зависеть от творческой зрелости исполнителя. Знание основных признаков и особенностей жанров – тоже необходимое условие при раскрытии образного содержания сочинения, а умение их почувствовать и заранее представить в воображаемом звучании становится следующим, более сложным этапом освоения нотного текста, базирующимся уже на определённом исполнительском опыте.

В широком круге выразительных средств, порой незаслуженно, менее всего достаиваются внимания выбранные автором тональность произведения и её размер. Разговор о них чаще всего сводится к определению количества знаков при ключе и количеству долей в такте, и реже обращается внимание на то, что тональность сочинения имеет свой художественный смысл, вводит нас в особую колористическую сферу, придавая звучанию своеобразный тонус, а размер в союзе с темпом включает в сознании исполнителя соответствующее течение времени с присущим данному размеру переживанием сильных и более слабых метрических моментов. Совершенно очевидно, что Ми – мажор в восприятии исполнителя и слушателя не равен Ля – мажору, а размеры 3/4 и 4/4

- это совершенно различные временные системы. Говоря о размере произведения, очень важно заранее предостеречь учащегося от формального тактирования и направить его внимание на преодоление тактовых черт, имея главной целью логичное и правильное построение музыкальных мотивов, фраз и других более крупных построений, которые большей частью не совпадают с границами тактов. Необходимо упомянуть о том, что и темп, указанный автором в сочинении, является очень важным художественным фактором, организующим музыкальный материал во времени и часто определяющим образ и характер произведения. Достаточно вспомнить некоторые названия музыкальных пьес: «Ветряные мельницы», «Вечное движение», «Полёт», «Вихрь», «Прялка» и т. д.

Нотные знаки и ритм - это наиболее видимая и привлекательная для исполнителя часть музыкального текста, которая обозначает контуры мелодических линий и их сопровождений, создавая тем самым фактуру в произведении, а наличие разнообразных штрихов предаёт особый характер произнесения музыкального материала. Динамические обозначения не только свидетельствуют о силе звучания того или иного эпизода, но и являются очень важным средством оформления музыкальных структур, ясно указывающим на их границы. Но важно отметить, что только в совокупности с представлениями о стиле, жанре, художественном содержании и знанием истории создания сочинения возможно достигнуть максимально точного и выразительного произнесения музыкального материала. Большими помощниками постижения образных и эмоциональных аспектов, содержащихся в произведениях, являются сопроводительные термины, на которые, к сожалению, многие учащиеся мало обращают внимание, в то время как своевременное реагирование на встретившееся словесное предписание даёт возможность вовремя сменить характер звучания, состояние движения. Наименее заметной для начинающих исполнителей частью текста является аппликатура, пренебрежение которой впоследствии приводит к очень большим исполнительским трудностям, поэтому уже с первых же практических опытов общения учащихся с инструментом необходимо привить им привычку следовать точным аппликатурным указаниям.

Прочтение нотного текста это очень сложный и трудоёмкий процесс, но вместе с тем увлекательный, пробуждающий творческие ресурсы исполнителя. Безусловно, освоив текст, лежащий на бумажной поверхности, истинный художник будет искать в нём подтекст, создавая уже свою неповторимую

интерпретацию. Но ёмкой и самодостаточной она будет, в конечном итоге, при условии грамотного, точного, детального прочтения исходного текста и одухотворением его мерами своего личного переживания.

Совершенно очевидно, что всякая художественная интерпретация – творчество. Между автором произведения и исполнителем возникают очень своеобразные отношения. Композитор перелагает человеческие переживания в звуки, а эти последние – в условные знаки; исполнитель же проделывает обратный путь – преобразуя знаки в звуки, возрождает стоящие за ними переживания. В соответствии с этим сам собою возникает вопрос о значении нот. В истории исполнительского искусства в разные его периоды существовали различные подходы к прочтению нотного текста. Известно, что исполнители прошлого, в том числе и самые выдающиеся довольно свободно обращались с авторским текстом. В настоящее время принято резко осуждать эту манеру. Авторский текст возведен ныне в ранг неприкосновенной святыни. Но верность тексту вовсе не гарантирует верную передачу жизни, а изменение его не обязательно означает измену правде действительности. По сути, нотный текст, вопреки распространенному заблуждению, не есть вообще музыкальное произведение. Музыкальное произведение представляет собой совокупность звуков: оно живет только, пока звучит. Нотная же запись сама по себе не звучит, она обращена непосредственно не к уху, а к глазу, ее рассмотрение само по себе не является актом эстетического восприятия, не вызывает тех эмоций, какие порождает слушание музыкального произведения. Ноты – лишь посредник между авторским замыслом и исполнителем, сигналы тех звуков, из которых состоит музыкальное произведение. Задача педагога состоит в том, чтобы вызвать к новой жизни музыкальное произведение. Конечно, ошибочным считается мнение, что если представить взамен нотных значков их звуковые эквиваленты, то произведение возродится во всей своей первоизданной красе, в абсолютном соответствии с оригиналом. В действительности нотная запись (включая и пояснительные словесные ремарки композитора) не дает ни полного, ни точного представления о том, как должно звучать музыкальное произведение: многого она не фиксирует вовсе, другое фиксирует в упрощенной, грубо приблизительной форме. Это относится в особенности к ритмическим соотношениям и динамическим оттенкам, но не только к ним: качество каждого звука, его тембровая окраска и абсолютная сила (громкость), его точная высота у певцов, у исполнителей на струнных инструментах, его реальная длительность у пианистов при педализации; тончайшие градации в

соотношении звуков (как извлекаемых одновременно, так и последовательно), интонация, дыхание, артикуляция; темп, агогические колебания, точное значение каждого и т.д. – во всем этом нотная запись (словесная – тем более), какой бы она не была тщательной и дотошной, не способна запечатлеть на бумаге то знаменитое «чуть-чуть», которое, как известно, играет решающую роль в искусстве. Короче говоря, нотная запись неоднозначна, а многозначна; она намечает лишь контур произведения; это – пунктир, точки которого надо еще соединить линиями. А линии эти могут быть разными, не обязательно прямыми; в пределах одного и того же нотного контура возможны варианты звуковой расшифровки каждой детали. «Есть пятьдесят способов сказать слово «да» и пятьсот способов сказать слово «нет», а для того, чтобы написать эти слова есть только один способ» - говорит Бернард Шоу; а ведь по части разнообразных способов интонирования исполнительское музыкальное искусство еще во много раз богаче актерско-чтецкого. Какие из этих вариантов изберет исполнитель – от этого очень много зависит в судьбе произведения, в том, каким оно предстанет перед слушателем. Практика показывает, что та или иная совокупность темпоритмических и тембродинамических вариантов сообщает каждый раз несколько иной облик всему произведению в целом, причем эти «каждый раз несколько иные» облики порой существенно разнятся между собой.

Безусловно, перед педагогом встает сложнейшая задача – научить ученика читать не только ноты, но и, как говорят музыканты, «между нот», то есть уточнять и восполнять недостающее в них. Подобно принцу из сказки Перро, он должен, пробравшись сквозь частокол всевозможных значков, найти и расколдовать в нотах красавицу Музыку. В этом и состоит то, что называется исполнительским творчеством.

Но это совсем не значит, что в работе над музыкальным произведением можно пренебрегать нотным текстом. Невнимание к нему – все равно, по небрежности или нарочито – лишает исполнителя пусть недостаточных и не вполне точных, но единственных вех, указующих, хотя бы приблизительно, путь в тайник, где «спит» музыкальное произведение. Поэтому даже те исполнители, которые, как Антон Рубинштейн, Бузони, Казальс, разрешали себе большие вольности в исполнении, были вместе с тем требовательны к себе и к другим в отношении тщательного изучения текста.

Но одно дело – внимательное изучение нотного текста, другое – его фетишизирование, подмена им самого музыкального произведения. Истинно

великие исполнители всегда боролись с подобным формализмом (ибо культ нот, как таковых – это и есть, в сущности самый настоящий, доподлинный формализм) всегда бились над тем, чтобы восстановить нарушенную, утраченную связь между нотными знаками и тем, что за ними.

Стало быть, пристально всматриваясь в нотные «вехи», ища по ним дорогу в замок спящей музыки, исполнитель не должен забывать о различии между вехами и замком, о том, что его главная, основная задача – не передача нот, а того, о чем они «сигналят».

О чем же «сигналят» нотные знаки? О звуках? Да, но не только и даже не главным образом о них. Ведь сами звуки – тоже сигналы, сигналы переживаний. Сочетания звуков, образующие музыкальное произведение, сочиняются для того, чтобы установить «общение душ», чтобы «заразить», как выражался Толстой, слушателей тем, что творилось в душе композитора. Значит, чтобы не заблудиться в лабиринте интонационных вариантов, чтобы знать, как именно «озвучить» нотный текст, исполнителю надо проникнуть в его эмоциональный подтекст, воскресить в себе тот душевный процесс, «продуктом» которого явилось данное музыкальное произведение. «Малыш, - сказал Антон Рубинштейн юному Корто, - не забывай того, что я тебе скажу: Бетховена нельзя исполнять, его нужно творить заново». Оживить переживание... Но возможно ли это? Можно ли пробудить в своей душе точно то, что происходило некогда в душе другого человека? Конечно же, воскресить полностью авторский замысел, воссоздать музыкальное произведение точно таким, каким его задумал композитор, невозможно: всякий исполнитель, сознательно или бессознательно, хочет он того или не хочет непременно «переинтонировывает» - в большей или меньшей мере «переосмысливает» исполняемое произведение, вкладывает в него что-то не авторское, свое, придает ему новый ракурс, другое освещение, - словом, играет не совсем то, а нечто более или менее иное, чем мыслилось композитору.

Вот почему лишен смысла часто задаваемый вопрос: что лучше – играть себя или автора? Никакого «или», никакого выбора тут в действительности не существует. Эмоции автора исполнитель передает только в той мере и в том ракурсе, в каком он в состоянии отождествить их со своими, «перевести» на язык своей индивидуальности, своего душевного опыта.

Таким образом, назначение нот чисто служебное. Антон Рубинштейн требовал от Гофмана, чтобы тот сперва тщательно изучал нотный текст – единственные «врата» к произведению, вникая во все его детали; но потом,



говорил он, когда произведение уже освоено, то есть, как бы, «сделалось своим», нужно играть его свободно, не боясь – как не боялся бы сам автор – что-либо изменить в нотах, если того требует логика чувств. Известно почтение, какое питал к «уртексту» Шнабель, но и он признавал: «...если б я имел выбор между исполнителем, который играет с вдохновением и воображением, но общается с текстом довольно произвольно, и исполнителем, абсолютно надежным в своей верности тексту, но не обладающим воображением и никогда не вдохновляющимся, - я бы вообще предпочел вдохновенного, хотя и неряшливого».

В сущности, нотные знаки, от которых, как прыгун от трамплина отталкивается в своем творчестве исполнитель, должны были бы интересоваться только его; слушающим до них не должно было бы быть никакого дела – ни до чего, кроме звукового результата, который оценивается лишь из того, хорошо или плохо играет исполнитель. Исполнителю же необходимо учитывать обстоятельство, что само исполнительство состоит из двух начал: из «режиссерского» и «актерского». Под первым понимается предварительная работа, совершаемая в процессе подготовки к публичному выступлению – формирование исполнительского замысла, выработка плана интерпретации, составление «мизансцен»; под вторым – сама «игра», то, что ощущает и делает исполнитель на сцене, на эстраде, то, что воспринимает публика. Оба эти начала необходимо присутствуют во всяком художественном исполнении. Однако соотношение их, пропорции того и другого меняются в зависимости от индивидуальности исполнителя, от его исполнительского типа, от эпохи, в которой он действует. Но в любом случае, в конечном итоге задача педагога состоит в том, чтобы помочь юному исполнителю установить равновесие между двумя сторонами исполнительского искусства, с тем, чтобы режиссерское начало, сделав свое дело, отошло в тень, выражаясь терминами учения Станиславского, - «умерло» в исполнителе, осталось в нем «в снятом виде», не стесняющей его творческой свободы на сцене.

У любого исполнителя приветствуются исполнительские достоинства, такие как высокая культура, требовательность вкуса, точная передача текста. Но самые хорошие качества хороши лишь в меру: иначе они грозят перейти в свою противоположность. Засушенные многочисленными запретами, исполнители не столько играют, сколько осторожно скользят по узкой тропке академически дозволенного, боязливо озираясь на ежетажные «по газонам не ходить».

В основе такого положения дел лежит неправильное отношение к проблеме

интерпретации, ошибочно мнение о том, что надлежащее понимание и толкование всех классических произведений давно уже установлено в историческом исполнительстве, остается лишь, не мудрствуя лукаво, придерживаться этого толкования, возможно лучше выполняя его технически, - и дело с концом: произведение само за себя заговорит!

Подобный подход к вопросу – принципиальная ошибка. В искусстве, а стало быть, и в художественном исполнении, истина никогда не лежит «в кармане»; ее приходится каждый раз добывать заново, своим умом. И, найденная, она всегда непохожа на прежнюю, ту, что была найдена твоим предшественником: «в понятии «творчество» содержится понятие «новое»» (Бузони). «Подлинными верными» бывают только копии; а копии – не искусство. Из этого не следует, разумеется, что художник должен искать новое; искать надо истину, правду выражения, но искать самостоятельно, не боясь нового, а тогда новое в найденном окажется само собой. Нарочитость не в этом, оригинальничанье не ведет к созданию подлинных художественных ценностей: «умышленным обходом законов нельзя подделать, еще менее – породить творческую силу» (Бузони).

При настоящем, творческом подходе к делу новое является не только в ходе подготовительной домашней работы, в процессе предварительного обдумывания интерпретации; оно рождается и в процессе самого исполнения – иногда как вынужденное обстоятельствами «приспособление», обусловленное различными условиями: акустика зала, характер, его особенности и дефекты, состав публики, ее поведение и реакция, физическое и душевное состояние исполнителя, его настроение в данную минуту, всякого рода непредвиденные случайности, влияющие на исполнение, на его темп и ритм, динамику и окраску, звучность и т.д., требующие все время каких-то коррективов, мгновенного приспособления к изменившимся обстоятельствам. Такие случайности могут даже сослужить хорошую службу исполнителю, поджечь воображение, стать источником замечательных творческих находок.

В другом случае новое рождается как свободный взлет фантазии. «... Всякое истинное исполнение пронизано импровизацией... Истинный концерт – всегда импровизация... иначе теряется творческий элемент», – утверждает Артур Рубинштейн. Импровизация в концерте может коснуться не только деталей, отдельных мест произведения. Всякий хороший музыкант обладает – в большей или меньшей мере – той способностью, высшее выражение которой связывается обыкновенно с именем Моцарта, способностью представить себе

произведение в его главных пропорциях целиком, как здание, окинуть его единым взором. Но тот, кто способен увидеть мысленно как бы все произведение разом, так же способен иногда увидеть его иначе. Отсюда – те мгновенные «озарения», которые побуждают иной раз исполнителей перестроить экспромтом чуть ли не всю трактовку, весь план исполнения – при этом настолько стройно и логично, что слушатель порой не догадывается, что имеет дело с импровизацией. Импровизироваться может не только трактовка отдельного эпизода или произведения в целом, но и текст последнего, сама музыка. Это самая высокая категория импровизаторского искусства. Можно лишь пожалеть о тех временах, когда творчество и исполнение составляли единое, слитное искусство и исполнители умели «говорить» с аудиторией не только чужими словами.

Разумеется, любая импровизация возможна только в том случае, если исполнение не слишком заавтоматизировано при предварительной подготовке, то есть если исполнитель сохраняет достаточную свободу распоряжения им. «Зашив» наглухо свое исполнение, артист лишает себя самых больших радостей на эстраде и самого впечатляющего средства воздействия на аудиторию.

С чего должна начинаться работа над произведением?

Никакой труд нецелесообразно начинать с последовательного выковывывания деталей. Разработке деталей предшествует более или менее эскизная планировка целого.

Исполнитель, раньше чем приняться за разучивание начальных или каких-либо следующих тактов должен ознакомиться с произведением в целом, проиграть его, создать себе известное представление о его характере и построении, вызвать к жизни первоначальную наметку, «рабочую гипотезу» исполнительского замысла, плана интерпретации. Эту стадию первого соприкосновения исполнителя с намеченным к исполнению произведением можно назвать стадией просмотра. Приступать к работе над каким-либо – безразлично каким – куском произведения, минуя эту стадию, - все равно, что начать постройку дома, не располагая его проектом. Конечно, каждая фраза музыкального произведения имеет свою логику, свои внутренние закономерности, но такие частные закономерности, взятые в отрыве от общих закономерностей, не дают достаточного критерия для правильного определения темпа, характера звучания, меры ускорения, замедления, усиления, ослабления, закругления, акцента и прочих особенностей исполнения данной фразы как части целого. Определить все это можно только путем сопоставления

разучиваемой фразы с рядом других мест, путем соотношения ее с целым, установления ее места, роли, значения в этом целом. Фразы, выученные без сопоставления с другими фразами, вне соотношения с логикой целого, могут сами по себе звучать хорошо, логично, красиво, но они не будут ладиться друг с другом, не будут «влезать» в целое. «Собрать целое из таких «независимых» фраз так же трудно, как собрать автомобиль из разнотипных, одна с другой несоразмерных частей».

Таким образом, приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно определить для учащегося его общую концепцию, помочь ему проникнуть в основной замысел композитора. Естественно, существует и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно, но до тех пор, пока учащийся не может воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом произведении есть определенный структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна ее автору. Каким образом ученик может сформировать верное представление о произведении как едином целом? Несомненно, наилучший путь – прослушать его в исполнении музыканта, чей авторитет как интерпретатора не подлежит сомнению, кое-что можно почерпнуть и у педагога, который в меру своей одаренности в состоянии дать учащемуся общее представление о художественных ценностях произведения. Но и в тех случаях, когда не удастся послушать ни выдающегося исполнителя, ни педагога, ученику не следует отчаиваться, если он обладает талантом.

Талантливый исполнитель как бы интуитивно охватывает мысли, обуревавшие композитора в момент создания сочинения, и как истинный интерпретатор, передает их аудитории в адекватной форме.

Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлений, а не только совершенного владения инструментом. Не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии.

Библиография:

1. Генрих Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1999 г.
2. Г. Коган. У врат мастерства. – М., «Музыка», 1968 г.
3. Г. Коган. «Работа пианиста» - М., «Музыка», 1968 г.
4. Г. Коган. Избранные статьи. вып. 3 – М., «Советский композитор», 1985 г.
5. Л.Д. Столяренко, С.И. Самыгин. Психология и педагогика в вопросах и ответах. Ростов-на-дону «Феникс», 2000 г.
6. Аркадий Кленов. «Там, где музыка живет» - М., «Педагогика-Пресс», 1994 г.
7. Готсдинер. «Музыкальная психология» - М., 1993 г.
8. Секреты фортепианного мастерства и афоризмы выдающихся музыкантов. – М., «Классика XXI", 2001 г.