

МЕТОДИКА РЕАЛИЗАЦИИ ЖАНРОВОГО ПОДХОДА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТОВ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ КОМПОЗИТОРОВ XX В.)

Толмачева Э.Г.¹

¹*Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород, e-mail: etery-83@mail.ru*

Специфика жанрового подхода рассматривается в контексте современных тенденций музыкальной педагогики. Предметом изучения является методика реализации данного подхода в условиях средних специальных музыкальных учебных заведений. Жанровый подход трактуется как эффективное и обладающее значительным потенциалом средство формирования профессиональной компетентности будущих пианистов. Обобщая достижения современных педагогов-музыкантов и исследователей-музыковедов, а также собственный педагогический опыт в сфере профессионального музыкального образования, автор обосновывает различные методы и формы реализации жанрового подхода в работе со студентами-пианистами. В статье доказано, что данный подход позволяет обучающимся успешно осваивать жанровую систему музыки, постигать музыкальное произведение в его жанровом контексте, развивать профессиональные знания и навыки, творчески мыслить. Привлекая к анализу фортепианные циклы отечественных и зарубежных композиторов XX в., автор демонстрирует основные методы работы над жанровыми аспектами рассматриваемых сочинений. Согласно предлагаемой методике в фортепианных циклах жанровые особенности музыки выявляются на нескольких уровнях: «жанровые имена» способствуют пониманию жанровой сущности музыки и композиторского замысла в целом, а уровень музыкального языка раскрывает жанрово-интонационную детализацию композиторской идеи. В результате у студента вырабатываются глубокое понимание жанровой специфики исполняемой музыки и осознанное отношение к выбору соответствующих средств выразительности.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, жанровый подход, методика, музыкальный жанр, фортепианный цикл, композиторы XX в.

METHODOLOGY FOR THE IMPLEMENTATION OF THE GENRE APPROACH IN VOCATIONAL TRAINING OF PIANISTS (ON THE EXAMPLE OF PIANO CYCLES OF COMPOSERS OF THE XXth CENTURY)

Tolmacheva E.G.¹

¹*Belgorod state Institute of arts and culture, Belgorod, e-mail: etery-83@mail.ru*

The specificity of the genre approach is considered in the context of modern trends in musical pedagogy. The subject of study is the methodology for implementing this approach in the conditions of secondary special musical educational institutions. The genre approach is interpreted as an effective and significant educational potential means of forming the professional competence of future pianists. Summarizing the achievements of modern educators, musicians and musicologists, as well as his own pedagogical experience in the field of professional music education, the author substantiates various methods and forms of implementing the genre approach in working with pianist students. The article proves that this approach allows students to successfully master the genre system of music, comprehend a musical work in its genre context, develop professional knowledge and skills, and think creatively. Drawing on the analysis of the piano cycles of domestic and foreign composers of the twentieth century, the author demonstrates the basic methods of working on the genre aspects of the compositions under consideration. According to the proposed methodology, in piano cycles the genre features of music are revealed at several levels: genre names contribute to understanding the genre essence of music and the composer's intentions in general, and the level of the musical language reveals specific genre-intonational details of the composer's idea. As a result, the student develops a deep understanding of the genre specifics of the music being performed and a conscious attitude to the choice of appropriate expressive means.

Keywords: piano pedagogy, genre approach, methodology, musical genre, piano cycle, composers of XXth century.

На современном этапе своего развития отечественная фортепианная педагогика открыта для инновационных идей и актуальных преобразований. Сегодня социокультурные реалии ставят перед пианистами все более сложные задачи, а значит, и подходы к процессу

обучения музыкантов требуют обновления, интенсификации и соответствия высоким критериям профессиональной компетентности выпускников. Фортепианное исполнительство – это сложный, поликомпонентный культурный феномен, который предполагает совмещение различных типов музыкальной деятельности с точки зрения субъекта исполнительского процесса: интеллектуально-аналитической, интуитивно-творческой, практико-ориентированной направленности. Именно поэтому особенно востребованными представляются те методы и направления фортепианной педагогики, которые позволяют обеспечить формирование гармонично развитой, творчески и самостоятельно мыслящей личности, обладающей всем комплексом технических и художественных сторон профессионального облика пианиста. Одним из таких перспективных направлений в музыкальной педагогике на сегодняшний день является жанровый подход, предполагающий «осознание и воплощение характерных черт того или иного музыкального жанра в каждом конкретном произведении, что становится для исполнителя новой творческой задачей» [1, с. 35], решаемой им в процессе работы над очередным исполняемым сочинением, – задачей универсальной, но при этом каждый раз новой и актуальной, отражающей высшую художественно-интерпретационную цель музыкально-творческого акта. На сегодняшний день жанровый подход активно разрабатывается в различных сферах гуманитарного знания, в частности в филологии, литературоведении, лингводидактике, в обучении иностранным языкам, в музыкальном образовании. При этом Т.С. Орлова подчеркивает, что жанровый подход до сих пор недостаточно изучен в качестве «целевого методологического ориентира музыкально-образовательного процесса» и с точки зрения «разработки конкретных методик, реализующих данный подход в образовательной практике» [2, с. 75].

Целью настоящей статьи является обоснование методов реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов на примере освоения студентами фортепианных циклов композиторов XX в.

Материал и методы исследования

В качестве материала исследования привлечены современные научные концепции в сфере музыкальной педагогики (Э.Б. Абдуллина, Д.Б. Кабалевского, Т.С. Орловой, Г.М. Цыпина), теории музыкального жанра (М.Г. Арановского, А.Г. Коробовой, М.Н. Лобановой, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, С.С. Скребкова, О.В. Соколова, А.Н. Сохора), фортепианного исполнительства (А.Д. Алексева, Л.А. Баренбойма, Л.Е. Гаккеля, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, С.И. Савшинского и др.). Музыкальным материалом для апробации методов реализации жанрового подхода послужили фортепианные циклы отечественных и зарубежных композиторов XX в., в частности М.Д. Тица, Ю.М. Буцко, М.М. Скорика, Дж. Гершвина, что в свою очередь актуализирует

современную тенденцию «повышенного интереса к периферическим частям фортепианного репертуара» [3, с. 219]. В процессе работы были применены теоретические и эмпирические методы исследования, в том числе анализ, обобщение и систематизация научных источников, практическая деятельность в фортепианном классе, целостный и жанровый анализ музыкальных произведений. На основе педагогического опыта автора статьи в ней впервые предложены конкретные методы реализации жанрового подхода в фортепианной педагогике на уровне музыкально-профессионального образования.

Результаты исследования и их обсуждение

Категория жанра является фундаментальной для музыкального искусства в целом: она определяет его имманентные формы бытия, конкретные виды и роды музыкальных произведений, отражает эволюцию музыкального мышления в разные эпохи, направляет и координирует композиторское и исполнительское творчество. Кроме того, жанр реализует коммуникативную функцию музыкально-творческих процессов, то есть обеспечивает передачу художественной информации от композитора к исполнителю и от исполнителя к слушателю. Т.С. Орлова, изучающая жанровый подход в музыкальном образовании, считает, что сущность жанра запечатлена в самом звуковом тексте музыкального произведения, благодаря чему его содержание и форма буквально «приспосабливаются» композитором к характерной для того или иного жанра коммуникативной ситуации. Закрепившееся за жанрами содержание сохраняется в виде особой «памяти жанра» (М. Бахтин), ориентируясь на которую, композиторы воссоздают и воплощают свои идеи в музыкальном тексте, а исполнители «расшифровывают» их и доносят до слушателей. Именно поэтому А.Л. Хохлова называет жанр «формой музыкального выражения, которая облегчает процесс восприятия текста и его осмысления» [4, с. 16]. В связи с этим категория жанра все чаще привлекает внимание исполнителей, ведь выявление жанровых параметров музыки и постижение произведения через его жанровую сущность позволяют лучше понять его содержание и обогащают художественную интерпретацию.

В музыкальном образовании жанровый подход опирается на детально разработанную теорию жанра, рассматриваемого учеными в качестве универсальной базовой категории, «культурной метаформы» [5, с. 68], некой «генной структуры», на основе которой и создаются музыкальные произведения. Е.В. Назайкинский считал, что жанры можно разграничить по ряду критериев: конкретное жизненное предназначение, условия и средства исполнения, характер содержания и формы его воплощения.

Жанровый подход предполагает анализ и раскрытие всех перечисленных критериев в произведении, что позволяет в дальнейшем более корректно расшифровывать его семантические слои, выстраивать аналогии между собственно музыкой и внемузыкальным

контекстом сочинения. Сущность данного подхода, по определению Т.С. Орловой, заключается в «изучении учебного музыкального материала с жанровых позиций, выявлении в каждом новом музыкальном произведении типичных черт, репрезентирующих данный жанр» [2, с. 75]. По ее мнению, такой подход реализует важнейшие педагогические принципы музыкального образования, в том числе принцип гуманистической направленности, преемственности, последовательности, целостности, систематичности, наглядности и научности, причем последний подразумевает равноправие всех аспектов жанра как философско-эстетической, музыковедческой и музыкально-педагогической научной категории.

Очевидно, что при таком понимании жанрового подхода можно предположить его возможную реализацию на всех этапах музыкального образования: от самых первых шагов музыканта до обучения в высших учебных заведениях. При этом наибольшую продуктивность данный подход будет проявлять в системе музыкально-профессиональной подготовки пианистов в условиях средних специальных учебных заведений, так как студенты, с одной стороны, уже обладают базовыми знаниями о специфике жанров, стилей, музыкально-выразительных средств, а также определенным исполнительским и слушательским опытом, а с другой – демонстрируют достаточную самостоятельность, чтобы творчески применять и обогащать свои знания и умения. Таким образом, успешность реализации жанрового подхода определяется рядом факторов, одним из которых является исходный уровень специальных знаний, исполнительских и аналитических навыков, общей эрудированности и культурного опыта обучающихся.

Не менее важный фактор – интегрированность теоретических и практических навыков студентов-пианистов, что обеспечивается соответствующими педагогическими установками преподавателей по специальности и музыкально-теоретическим предметам, нацеленностью образовательной политики учебного заведения на реализацию межпредметных связей и интеграцию различных базовых и элективных дисциплин. При этом основополагающее место занимают фундаментальные музыкально-теоретические предметы (прежде всего теория музыки и анализ), формирующие у обучающихся важнейшие знания о сущности жанра как такового, об эволюции жанровой системы, о проявлении жанровых признаков через определенный комплекс элементов музыкального языка, о жанровом содержании и т.д. Безусловно, получаемые на теоретических занятиях знания должны в обязательном порядке актуализироваться в фортепианном классе, и эта задача полностью возлагается на преподавателя по специальности, который должен максимально активно задействовать на практике усвоенную студентом информацию. В таких условиях жанровый подход к обучению пианистов в средних специальных музыкальных заведениях будет весьма

эффективным: «Усваивая специфику музыкальных жанров на основе их типизированного интонационно-семантического содержания, студенты учатся постигать музыкальное произведение в его жанровом контексте и воссоздавать его особенности в своей исполнительской деятельности. <...> Это позволяет включить фортепианное исполнительство в общее русло целостного постижения музыкальной культуры и одновременно – индивидуализирует музыкально-исполнительскую деятельность студентов через возможность самостоятельно интерпретировать музыкальное произведение в его жанровом контексте» [6, с. 101].

Анализируя практический опыт ведущих отечественных педагогов и собственные методические наработки в сфере фортепианного обучения, мы сформулировали основные принципы и формы реализации жанрового подхода в системе профессионального музыкального образования. В своей основе они опираются на понимание жанра как «способа существования произведения» [7, с. 9]: это лаконичное и емкое определение М.Г. Арановского позволяет трактовать жанр как исполнительскую категорию, как понятие реального «звукового бытия» музыкального произведения. Такая установка способствует формированию у студентов-пианистов целостного представления о категории жанра, осознанию не только концепционно-теоретических, но и практических его аспектов, а также пониманию собственной роли в воссоздании жанрового облика музыки в процессе ее исполнения. В свою очередь это требует привлечения определенных жанрово-ориентированных методов, в частности предварительного теоретического обобщения и актуализации информации о музыкальных жанрах и их признаках, определения системы «жанровых имен» в конкретном произведении, использования элементов жанрового анализа, и в заключение – выбора и апробации исполнительских средств, отражающих жанровую специфику музыки.

Целесообразным представляется рассмотреть предлагаемую методику реализации жанрового подхода на примере фортепианных циклов отечественных и зарубежных композиторов XX столетия, которые демонстрируют широчайшую жанрово-стилевую палитру современной музыки. Как уже было отмечено нами, «привлекая данный подход к изучению фортепианной музыки XX в., можно достичь высоких результатов в формировании исполнительской компетентности молодых пианистов, так как сочинения этой эпохи предполагают особый спектр не только чисто пианистических, но и художественных задач» [6, с. 101]. Предполагается, что на первом этапе работы над подобными произведениями педагог знакомит студента с общими музыкально-эстетическими особенностями композиторского мышления XX столетия, когда фортепианная музыка «продолжила свою жизнь в совершенно иных эстетических условиях»

[8, с. 5]. Даже в случае, если пианист обладает определенными знаниями об этой эпохе, они всегда нуждаются в актуализации в силу того, что представления студентов о современной музыке часто бывают неточными или фрагментарными (как минимум потому, что эта музыка действительно очень сложна и еще не до конца осмыслена музыковедами), а слушательский и исполнительский опыт, касающийся музыкального наследия XX в., как правило, довольно ограничен. В частности, педагогу следует упомянуть о таких явлениях, как полистилистика и жанровый синтез, что весьма показательны для современного композиторского творчества. Например, изучение фортепианного цикла Дж. Гершвина «Три прелюдии», который был написан в 1926 г., обязательно нужно предварять беседой о джазовой стилистике и ее проникновении в академическую музыкальную культуру. Именно в 1920-е гг. происходила стилевая диффузия «серьезной» музыки и элементов совершенно новой для того времени джазовой культуры, и роль Дж. Гершвина в этом процессе трудно переоценить. В совершенстве владея принципами и приемами традиционной композиторской техники, он научился гибко оперировать жанрами и интонационными моделями джаза, благодаря чему смог совершенно преобразить академические жанры, в том числе прелюдию. Даже радикальный авангардист А. Шенберг считал Дж. Гершвина новатором, так как он выходил за рамки представлений о музыкальном языке начала XX в.

Во второй половине XX в. композиторов все больше привлекает идея полистилистики, смешения стилей и жанров, музыки различных эпох. Например, в духе необарокко были написаны такие фортепианные циклы, как Партита для фортепиано Ю.М. Буцко (1965), Третья фортепианная сюита М.Д. Тица (1974), Пятая партита М.М. Скорика (1975). В процессе работы над этими произведениями студентам нужно предварительно объяснить, что такое полистилистика и какое место в общем полистилистическом контексте занимает необарочная тенденция. Очень часто для необарокко характерно воссоздание именно жанровых, а также композиционных особенностей музыки эпохи барокко, а музыкальный язык при этом ориентирован на достижения XX в. Вышеуказанные примеры фортепианных циклов демонстрируют наиболее типичные необарочные ориентиры – это буквально ярчайшие «жанровые знаки» эпохи барокко: сюита (изначально связанная с танцевальной барочной культурой, где она представляла собой последовательность танцев); партита (идентичная сюите по структуре, но бытовавшая не как танцевальный, а как концертный жанр); полифонический цикл (как правило, включал свободную, импровизационного характера вступительную часть – прелюдию, фантазию, – и более сложную фугу как высшую форму имитационной полифонии). В зависимости от того, над каким именно сочинением будет идти работа, можно более подробно рассказать студенту о структуре и жанровых признаках цикла: у Ю.М. Буцко ярче проявляются черты

партиты, у М.М. Скорика синтезируются особенности партиты и сюиты, у М.Д. Тица – сюиты и полифонического цикла.

Постижение жанровой сущности исполняемых фортепианных произведений всегда должно отталкиваться от авторского мнения относительно «жанровых имен» в том или ином сочинении. А. Михайлов утверждал, что музыкальный текст не может существовать вне своего названия, которое обычно подразумевает «целую систему именованных разных уровней, – так, произведение относится к определенному жанру, имеет свое имя собственное» [9, с. 18]. Методика жанрового подхода предполагает анализ всей системы «жанровых имен» и при наличии – «собственных» названий в исполняемом произведении. Программное название и «жанровое имя» в музыке – это та вербализованная композитором часть замысла, которая составляет прочную основу для его постижения. Изучая со студентами-пианистами фортепианные циклы композиторов XX в., прежде всего нужно обращать внимание на общее жанровое определение произведения – это «макроуровень» реализации жанра в музыкальном тексте. Так, у Дж. Гершвина цикл озаглавлен как «Три прелюдии», что подразумевает отсылку к прелюдийному жанру – типично барочному, импровизационному (этимология «жанрового имени» восходит к корням *prae* – «перед» и *ludus* – «игра, играть»), для которого показательны свободное развертывание тематического материала, фигурационная фактура с сохранением единого типа фигураций во всем произведении. Понимание этой специфики студентом делает освоение фактуры в данном сочинении осознанным и более органичным. В сочинениях Ю.М. Буцко и М.М. Скорика «макроуровень» жанра отражен в названии «Партита», что является прямой отсылкой к эпохе барокко, так как партита (этимологически – «разделенная на части») была распространена именно в тот период, а затем возродилась спустя столетия в музыке XX в. Произведение М.Д. Тица определено автором как сюита (этимологически – «ряд, последовательность»), что предполагает многочастную циклическую композицию, основанную на принципе темпового, образного и жанрового контраста. К «макроуровню» также следует отнести подзаголовки и авторские ремарки к основному названию: например, Пятая партита М.М. Скорика имеет уточнение «*in modo retro*» – то есть «в ретро-стиле» (как авторский намек на необарочную стилистику произведения).

Так как фортепианные циклы являются по определению многочастными композициями, следует предположить, что каждая из частей также может иметь собственное жанровое определение или программное название, регламентирующее поисковую мысль исполнителя, который действует в рамках жанрового подхода. Таким образом, дальнейшая методика работы подразумевает выявление взаимосвязи между «макроуровнем» общего жанрового обозначения и «мезоуровнем» (от греч. *mesos* – «средний, промежуточный»),

скрытым в «жанровых именах» составляющих частей цикла. Например, в Третьей фортепианной сюите М.Д. Тица под внешним семантическим слоем сюиты неожиданно проступают контуры полифонического цикла благодаря таким названиям, как прелюдия, fuga, фугетта, постлюдия. В данном случае жанр обретает особую полисемантическую трактовку: здесь «можно выявить черты полифонической сюитности, свойственной старинному циклу, и влияние эпического склада мышления композитора, что проявляется в общей драматургической концепции цикла и в строении каждой части, в особенностях их тематического развития, для которого характерна внутренняя контрастность, калейдоскопичность образов» [6, с. 101]. Почти так же трактует жанровые обозначения частей Ю.М. Буцко: его Партита для фортепиано включает Прелюдию, Фугу, Бурлеску и Финал. Несколько отличается концепция Пятой партиты М.М. Скорики – здесь части наименованы как Прелюдия, Вальс, Хор, Ария и Финал, что «модернизирует» сугубо барочное понимание партиты за счет включения нехарактерных для нее жанровых определений. Это касается вальса (жанр более поздний по происхождению, чем сама партита) и хора, который репрезентирует не инструментальное, а вокально-хоровое жанровое начало (причем явно выделяющееся в соседстве с арией, ведь арии, несмотря на вокальную природу, были вполне типичными частями барочных сюит и партит).

Важный этап методики реализации жанрового подхода в фортепианном классе состоит в определении жанровых особенностей тематизма непосредственно в музыкальном тексте исполняемых произведений. Жанровая семантика музыкальных интонаций составляет самый основной, хотя порой и неочевидный уровень жанровой специфики музыки – ее «микроуровень». Как известно, музыкальный тематизм обладает комплексом выразительных средств, определяющихся в том числе и его жанровой природой: распевностью, декламационностью, моторикой, танцевальностью, звукоизобразительностью и т.д. Каждый жанр характеризуется конкретными, исторически и генетически обусловленными признаками, понимание которых формируется на основе музыкально-теоретических знаний студента, его исполнительской практики, умения понимать и расшифровывать музыкальный язык. При этом музыкальный тематизм не всегда жанрово однозначен, что оставляет простор для многозначности трактовки музыкального образа и его творческой интерпретации.

С точки зрения соотношения «мезоуровня» и «микроуровня» жанровых проявлений в музыкальном тексте мы выделяем два возможных варианта: более распространенный в музыкальной практике вариант жанровой идентичности (совпадение между значением «жанрового имени» и семантикой музыкальных интонаций) и характерный для современного композиторского мышления жанровый синтез. Как показывает опыт работы с фортепианными циклами композиторов XX в., первый вариант в подобной музыке

встречается не часто. Например, он представлен в Прелюдии из Третьей фортепианной сюиты М.Д. Тица, где основная тема решена в духе строго полифонического письма, а ее интонационная структура отражает характерные черты прелюдирования. Еще один образец жанровой идентичности находим в Вальсе из Пятой партиты М.М. Скорика, для мышления которого в принципе характерен «семантически сконцентрированный тематизм» [10, с. 15]. Все многообразные темы этой части выдержаны в едином и совершенно узнаваемом вальсовом характере, композитор сохраняет на протяжении всей пьесы и неизменный трехдольный метр, и типичную ритмофактурную основу (акцентированный бас на сильную долю такта и аккорды на слабых долях), и показательную для вальсов «кружащуюся», «парящую» мелодическую линию. В процессе освоения данных примеров студентами-пианистами важно, чтобы они научились самостоятельно распознавать в музыкальном тексте признаки тех или иных жанров, осознавать их соответствие «жанровому имени», а главное – находить необходимые исполнительские средства для воплощения выявленных жанровых особенностей.

Как показывает практика, для фортепианной музыки XX в. более характерен жанровый синтез, что нашло отражение в тематизме отдельных номеров Третьей фортепианной сюиты М.Д. Тица: например, в Фуге совмещаются распевные интонации, характерные для русских народно-песенных жанров, и активный поступательный ритмический рисунок, свидетельствующий о влиянии моторики и танцевальности. В данном случае педагог может поставить перед студентом задачу самостоятельно выбрать выразительные средства, которые подчеркнут бы то или иное жанровое начало, а затем определить более органичный и убедительный вариант. Довольно сложный синтез жанровых основ демонстрирует Бурлеска из Партиты Ю.М. Буцко: в ее острохарактерной, стремительной и виртуозной теме сочетаются резковатые декламационные интонации, типичная токкатная моторика и заостренные ритмомелодические обороты, показательные для жанра скерцо. Подобные примеры вызывают значительные трудности у студентов, так как художественная задача и выбор жанровых приоритетов усложняются еще и высоким техническим уровнем текста и виртуозностью. Однако не всегда наличие жанрового синтеза в тематизме влечет за собой трудности в освоении современных фортепианных произведений: например, в Прелюдии из цикла М.М. Скорика жанровые начала четко разграничены и выражены в весьма органичном, удобном для исполнения варианте. В партии левой руки господствует стихия прелюдирования: неизменная гармоническая фигурация шестнадцатыми длительностями, передающая эффект импровизационности, обыгрывает звуки септаккордов и при этом опирается на максимально естественную позицию кисти и удобную аппликатуру. В партии правой руки использованы

акцентированные диссонирующие аккорды, явно воссоздающие декламационную природу интонаций. В данном случае студенты легко определяют жанровую природу именно на основе контраста тематизма в правой и левой руке, причем некоторые пианисты даже улавливают аллюзию к баховским клавирным прелюдиям. Благодаря такой очевидности композиторского замысла студенты успешно выбирают соответствующие средства (способы артикуляции и туше, акценты, аппликатуру) для партии каждой руки и с легкостью соблюдают контрастность их звучания.

Необычный жанровый синтез представлен в тематизме «Трех прелюдий» Дж. Гершвина. Например, во второй пьесе использованы типично вокальная мелодика с повторными терцово-квартовыми интонациями и характерная «блюзовая» структура из трех предложений с обязательным для нее чередованием функций (Т / Т-S-T / S-D-/Т) – так Дж. Гершвин воссоздает жанровые признаки блюза. В третьей прелюдии на первый план выступает моторика, однако если мелодия больше напоминает скерцо (изломанная, скачкообразная мелодическая линия, прихотливый синкопированный ритм, внезапные акценты и паузы), то ритмофактурная формула аккомпанемента явно свидетельствует о воссоздании жанровых признаков регтайма (двухдольный метр, быстрый темп, смещение акцента в басу на слабые доли, а гармонического заполнения – на сильные). В данном случае студенту требуется поддержка педагога в определении жанровой специфики темы, так как с жанрами джазовой музыки он вряд ли не знаком. Также необходимо верно направить его поисковую мысль при выборе исполнительских средств и приемов: во второй прелюдии особого внимания требует артикуляционное решение блюзовой темы, а в третьей прелюдии ритмическая острота и допустимая в джазе «рубатность» не должны сглаживать танцевальную четкость музыки.

Заключение

Как показывает практика, в системе профессионального музыкального образования возможно в полной мере реализовывать принципы жанрового подхода, который обладает значительной эффективностью для формирования грамотного и компетентного специалиста в области фортепианного исполнительства. Жанр, являясь важнейшей категорией музыкального искусства, обеспечивает его коммуникативные функции и потому может скоординировать теоретические и практические аспекты постижения музыкального текста, облегчая процесс восприятия, осмысления и интерпретации произведения. В современном исполнительстве, когда происходит «семантизация феномена жанра» [11, с. 234], жанровый подход позволяет существенно обогатить как образовательный, так и творческий процесс. Методика реализации данного подхода предполагает интегрированность теоретических и практических форм обучения пианистов, важную роль межпредметных связей, постоянное

обогащение и актуализацию имеющихся у студентов знаний о жанровой сущности музыки, стимулирование их самостоятельности, креативности, осознанности процесса исполнительской деятельности. В рамках данной методики используются такие жанрово-ориентированные формы и методы работы, как теоретическое обобщение, анализ жанровых признаков на макроуровне, мезоуровне и микроуровне, изучение системы «жанровых имен» и интонационно-семантического слоя музыкального текста, а также выбор отражающих его жанровую специфику исполнительских средств. Жанровый подход не только активизирует познавательную деятельность студентов и способствует формированию всего комплекса технических и художественных аспектов профессиональной компетентности пианиста, но и обладает интегрирующим потенциалом, объединяя в единый магистральный процесс теоретико-аналитические и практические направления современного фортепианного обучения.

Список литературы

1. Орлова Т.С. Жанровый подход к организации восприятия музыки как средство творческого развития учащихся детских музыкальных школ // Вектор науки ТГУ. Серия: Педагогика, психология. 2018. №2 (33). С. 33-37.
2. Орлова Т.С. Педагогические пути реализации жанрового подхода в системе дополнительного музыкального образования // Евразийский союз ученых. 2015. №4-6 (13). С. 74-78.
3. Бажанов Н.С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 211-220.
4. Хохлова А.Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Саратов, 2013. 44 с.
5. Романова Л.В. Музыкальный жанр как культурная форма // Вестник культуры и искусств. 2011. №3 (27). С. 67-71.
6. Каишаури Э.Г., Кузнецова А.В. Роль жанрового подхода в процессе музыкального обучения и воспитания пианиста // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 4. №4. С. 98-102.
7. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987. С. 5-44.
8. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Издательство Юрайт, 2019. 410 с.

9. Михайлов А.В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Памяти А.В. Михайлова / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Т. 36. М., 2002. С. 6-23.
10. Коханик И.Н. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков // Киевское музыкознание. 2010. Вып. 33. С. 12-20.
11. Коробова А.Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. №1(12). С. 233-237.