

Перерва Елена Ивановна

**Творческая деятельность С. Л. Доренского и традиции русской
исполнительской школы**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Соколова Лариса Панфиловна

Официальные оппоненты: **Задерацкий Всеволод Всеволодович**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», профессор кафедры сочинения

Неровная Татьяна Евгеньевна
кандидат искусствоведения,
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки», старший преподаватель кафедры фортепиано

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова»

Защита состоится 28 мая 2015 года в 18.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан _____ 2015 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

I. Общая характеристика работы

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского занимает одно из лидирующих положений в системе не только российского, но и мирового музыкального образования. Ее открытие (1866г.) стало важным событием в истории становления отечественного исполнительского искусства.

Помимо Н. Г. Рубинштейна, который возглавил консерваторию, в ней преподавали такие известные пианисты, как А. Доор, А. И. Дюбюк, К. К. Клиндворт, П. А. Пабст, Э. Л. Лангер, К.Э. Вебер, А. К. Зандер, Н. С. Зверев и другие. Действительно, фортепианный факультет в тот период состоял из крупнейших педагогов, именно они, опираясь на западноевропейские достижения в сфере инструментальной культуры и опыт Санкт-Петербургской консерватории, создавали основы профессионального, общекультурного и нравственного воспитания музыкантов, находили целесообразные, эффективные методы и приемы работы.

Постепенно складывалась московская школа пианизма. Каждое новое поколение, опираясь на традиции предшественников, значительно обогащало и дополняло отечественную педагогику. На рубеже столетий неоценимый вклад в развитие фортепианного факультета Московской консерватории внесли В. И. Сафонов и С. И. Танеев (один из любимых учеников Н. Г. Рубинштейна). Первая половина XX века связана с творческими достижениями уникальной «четверки»: А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга.

Дальнейшая преемственность традиций осуществлялась через многочисленных учеников и последователей, среди которых ведущее место занимали Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, Я. И. Зак, Э. Г. Гилельс, Г. Р. Гинзбург и т.д. Бережно сохраняя и передавая опыт, накопленный великими педагогами прошлого, они обеспечивали многообразие форм его реализации в учебном процессе, что отражалось в конкретных методах работы. Таким образом, аккумулируя и интерпретируя знания в условиях нового времени, музыканты

существенно «расширяли» границы исполнительской культуры и возможности педагогического воздействия.

В наши дни русская фортепианная школа продолжает активно развиваться. В Московской консерватории преподают такие замечательные музыканты, как Э. К. Вирсаладзе, М. С. Воскресенский, С. Л. Доренский и многие другие. Сравнительно недавно ушли из жизни Т. П. Николаева (1924-1993), Л. Н. Власенко (1928-1996), Е. В. Малинин (1930-2001), Л. Н. Наумов (1925-2005), В. К. Мержанов (1919-2012), В. В. Горностаева (1929-2015). Результаты их творческой деятельности позволяют убедиться в высочайшем уровне и качестве отечественного музыкального образования.

В плеяде современных музыкантов, преподающих в МГК им. П. И. Чайковского, яркой фигурой является Народный артист России, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Сергей Леонидович Доренский¹.

Творческая биография музыканта неразрывно связана с Московской консерваторией, которую он окончил в 1955 году, а спустя два года стал ассистентом в классе своего учителя Г. Р. Гинзбурга.

За более чем полувековую педагогическую практику С. Л. Доренский воспитал плеяду блестящих пианистов, среди которых Заслуженные артисты Российской Федерации, солисты Московской филармонии, профессора и доценты кафедры специального фортепиано Московской консерватории, лауреаты всероссийских и международных конкурсов², а также обладатели престижных премий и наград. Всех их объединяет высокий профессионализм, выражающийся

¹ С. Л. Доренский награжден орденами «За заслуги перед Отечеством IV степени» (2007), «За заслуги перед Отечеством III степени» (2012), Международной премией в области музыкальной педагогики имени М. М. Ипполитова-Иванова (2013), званием и орденом «Заслуженный деятель культуры» Республики Казахстан (2014) и др.

² Ученики С. Л. Доренского становились лауреатами международных конкурсов более 170 раз. Это действительно уникальный случай в истории фортепианного факультета консерватории!

в особом отношении к культуре звучания инструмента, в глубине и убедительности интерпретаций, технической оснащенности. Однако, что очень важно, каждый из них, освоив «школу» Доренского, сумел сохранить свою индивидуальность, самобытную, не похожую на других, исполнительскую манеру. При сравнении интерпретаций Д. Мацуева, Н. Луганского, П. Нерсесьяна, Е. Мечетиной, В. Руденко, А. Штаркмана, А. Писарева и многих других, с первых звуков обращает на себя внимание колоссальное различие не только в использовании специфических средств выразительности (в широком значении этого слова) и приемов звукоизвлечения, но и характер пианизма в целом.

Результаты педагогической деятельности профессора Доренского принесли ему международное признание. С 1974 года Сергея Леонидовича приглашают в состав членов жюри международных конкурсов, во многих из которых он был председателем. Это конкурсы: им. П. И. Чайковского (Москва), им. Ж. Б. Виотти (Италия), им. Паломы О'Ши (Испания), им. Марии Каллас (Афины, Греция; Сидней, Австралия), им. Ф. Шопена (Варшава), конкурса Баварского радио (Мюнхен), им. Л. ван Бетховена (Вена). Музыкант систематически проводит мастер-классы во многих странах мира: Австрии, Испании, Франции, Великобритании, Италии, США, Казахстана и т.д.

Сергей Леонидович Доренский не только один из выдающихся педагогов современности, он вписал яркую страницу в историю исполнительской культуры. Сольная карьера музыканта началась с триумфальной победы на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955г.), двумя годами позже он завоевал II премию на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро. Наиболее интенсивный период его концертной деятельности длился около тридцати лет и завершился к середине 1980-х годов.

Выступления пианиста помнят более чем в 200 городах СССР и во многих странах мира: Австралии, Великобритании, Болгарии, Бразилии, Венгрии, Дании, Италии, Испании, Кении, Мексике, Центральной и Латинской Америке, Норвегии, Польше, Румынии, США, Танзании, Уганде, Чехословакии, Шри-Ланке, Югославии, Японии и других.

Его концерты получали многочисленные восторженные отклики в прессе. Критики писали об исключительности художественной интерпретации, мастерском владении звуковой палитрой инструмента, «задушевности поэтической интонации» и «пластичном звуковом рисунке». Рецензенты отмечали, что Доренский обладает многими качествами, ставшими большой редкостью для современных исполнителей, а именно – искренностью высказывания, обаянием, поэтической направленностью игры.

Репертуар Сергея Леонидовича разнообразен: это сочинения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, современных зарубежных и отечественных композиторов. Пианист также являлся первым исполнителем ряда произведений Р. К. Щедрина, С. Барбера и др. Наиболее полно дарование Доренского раскрылось в интерпретации музыкального наследия композиторов-романтиков, в частности, Ф. Шопена. В отечественных фондах хранится запись исполнения Сергеем Леонидовичем всех мазурок великого польского композитора.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы, опираясь на исторические и архивные материалы, показать роль и место С. Л. Доренского в истории отечественного фортепианного искусства, проследить преломление традиций московской пианистической школы в педагогических и исполнительских принципах музыканта, оценить вклад профессора в развитие современного музыкального образования.

Как известно, в основе методической системы и музыкально-эстетических представлений каждого крупного мастера (к которым, без сомнения, относится и Сергей Леонидович Доренский), лежат сложившиеся традиции, поэтому изучение творческой деятельности профессора целесообразно проводить не изолированно, а в сравнении с педагогической практикой его предшественников, в контексте истории развития отечественной фортепианной культуры.

Объект исследования – московская фортепианная школа.

Предмет исследования – педагогические принципы Сергея Леонидовича Доренского, исполнительская деятельность музыканта.

В связи с поставленной целью возникают следующие **задачи** исследования:

- 1 – определить главные факторы в творческой биографии С.Л. Доренского, оказавшие влияние на формирование его исполнительских и педагогических принципов;
- 2 – рассмотреть педагогическую деятельность профессора С. Л. Доренского в контексте традиций русской фортепианной школы с точки зрения преемственности традиций; показать его вклад в развитие современной педагогики;
- 3 – проанализировать исполнительский стиль музыканта на основе имеющихся грамзаписей, выявить характерные особенности его интерпретаций, репертуарные предпочтения;
- 4 – обобщить и систематизировать педагогическую концепцию С. Л. Доренского; в связи с этим - проанализировать принципы, методы и приемы, свойственные его педагогике (репертуарная политика, стилевые особенности сочинения, приемы звукоизвлечения, педализации, техническое развитие учащегося, проблема предконцертного режима и концертного выступления);
- 5 – рассмотреть аспекты взаимосвязи исполнительских и педагогических принципов музыканта;
- 6 – сравнить полученные результаты с педагогическими системами его выдающихся предшественников, выявить то новое, что он привнес в теорию и практику фортепианной педагогики;

Для осуществления поставленных задач также необходимо:

- 7 – рассмотреть основные этапы становления отечественной исполнительской школы;
- 8 – проанализировать творческую деятельность выдающихся представителей московской школы пианизма, определить их вклад в развитие отечественной фортепианной педагогики и исполнительского искусства; определить и обобщить основные музыкально-эстетические принципы представителей московской фортепианной школы.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые будет предпринята попытка комплексного анализа педагогической и исполнительской деятельности Сергея Леонидовича Доренского, его места и роли в отечественной системе музыкального образования.

Материал исследования. Современная литература, посвященная творческой деятельности С. Л. Доренского, немногочисленна. Как правило, это статьи в периодических изданиях, затрагивающие отдельные грани творческой деятельности профессора, рецензии на его концерты, краткие биографические очерки. Безусловно, источники содержат важные сведения о музыканте. Тем не менее, они носят скорее локальный характер и не позволяют получить исчерпывающего представления о педагогике Доренского, так же как и критические рецензии не раскрывают полностью черты его исполнительского стиля. Таким образом, комплексной работы, посвященной С. Л. Доренскому, в настоящее время не существует.

Ценным материалом для изучения вклада музыканта в отечественную педагогику является сборник статей Доренского, в котором изложены его взгляды на состояние современной фортепианной школы и исполнительского искусства (опубликован в 2000 году Р. Р. Шайхутдиновым).

В статьях, основанных преимущественно на впечатлениях от международных конкурсов, членом жюри которых был С. Л. Доренский («С верой в будущее», «Сравнение с прошлым и новые горизонты», «Огромное пространство в сегодняшнем музыкальном мире», «Беседа с Сергеем Доренским», «Три недели с музыкой Шопена», «Блистательный и трудный Шопен»), либо посвященных памяти выдающихся музыкантов («Мой учитель», «Воспоминания о Г. Р. Гинзбурге», «Воспоминания о Я. В. Флиере»), рассматривается достаточно широкий круг вопросов, связанных с особенностями современной исполнительской культуры. Наиболее существенными для настоящего исследования являются размышления Сергея Леонидовича о путях развития московской пианистической школы, а также других национальных школ пианизма.

Среди наиболее концепционно важных авторских материалов сборника является статья «Забыть о себе во имя музыки», в которой Доренский формулирует свое педагогическое credo, объясняет точку зрения на специфику исполнительского искусства и особенности системы российского музыкального образования. В целом, материал сборника раскрывает большие возможности для исследовательской систематизации и научного обобщения высказанных творческих идей Доренского.

В изучении педагогических принципов Сергея Леонидовича Доренского и особенностей его исполнительского стиля, мы опирались, прежде всего, на архивные документы и записи музыканта, архив библиотеки МГК им. П. И. Чайковского, материал, полученный из бесед с профессором, его учениками и коллегами (среди них - Р. К. Щедрин, А. С. Соколов, А. Эшпай, Б. Г. Тевлин, Р. О. Багдасарян, Ю. С. Айрапетян, Д. Л. Мацуев, Н. Л. Луганский, А. А. Писарев, П. Т. Нерсесьян, Е. В. Мечетина, И. С. Красотина, П. Колесников, Ф. Копачевский, С. Арцибашев и другие). Также мы анализировали указания, проставленные пианистом в принадлежащих ему нотных архивах, присутствовали на мастер-классах, уроках профессора и его ассистентов (П. Т. Нерсесьяна, А. А. Писарева и Н. Л. Луганского).

Для определения места и роли профессора Сергея Леонидовича Доренского в истории формирования и развития московской школы пианизма нами была проанализирована литература, посвященная различным аспектам отечественной и зарубежной исполнительской культуры. Важный вклад в ее изучение внесли А. Д. Алексеев, А. В. Вицинский, В. А. Натансон, В. И. Музалевский, Л. А. Баренбойм, А. Б. Благой, Д. А. Рабинович, Г. М. Коган, Я. И. Мильштейн, Г. М. Цыпин, А. А. Николаев и другие, В. П. Чинаев, Н. Г. Драч, Л. Е. Слуцкая и многие другие.

Труды вышеперечисленных авторов включают ценный материал, в них глубоко и детально прорабатываются отдельные вопросы фортепианного исполнительства и педагогики, приводятся многочисленные фактологические сведения. В то же время, практически все они либо ограничены определенными

хронологическими рамками, либо затрагивают «локальные» вопросы и, как следствие, не претендуют на комплексный анализ проблемы.

Значительно дополняют эту «картину» работы (воспоминания, статьи, эпистолярное наследие) самих представителей отечественной школы пианизма, сыгравших ведущую роль в формировании исполнительских и педагогических традиций. Среди них: А. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, С. Е. Фейнберг, Г. Г. Нейгауз, А.Б. Гольденвейзер, Л. Н. Наумов, В. В. Горностаева, В. К. Мержанов и прочие.

Далеко не все выдающиеся мастера отечественной школы пианизма оставили после себя какие-либо труды и публикации. Поэтому сохранившиеся размышления и методические рекомендации великих музыкантов, «свободные» от субъективных толкований исследователей их творческой деятельности, бесспорно, представляют большой интерес для читателей и являются ценным материалом для современных музыковедов.

Выбрав в качестве темы исследования творческую деятельность профессора Сергея Леонидовича Доренского, одного из ведущих музыкантов нашего времени, мы тем самым стремились внести определенный вклад в современное музыковедение и дополнить «летопись» московской школы пианизма. **Это определило актуальность исследования.**

Практическая значимость работы. Данное исследование может представлять интерес для историков исполнительского искусства, педагогов учебных заведений, пианистов, а также широкого круга читателей, интересующихся современной фортепианной культурой. Приведенные в настоящей работе сведения, а также сделанные на их основе выводы могут быть использованы в специальных курсах современной музыки, в курсах методики обучения игре на фортепиано и в курсах «Исполнительство и педагогика».

Апробация работы. Диссертация обсуждалась целиком и отдельными частями на заседаниях кафедры «Музыковедение и композиция» Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова, и была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата

искусствоведения. Главные положения исследования были освещены в различных публикациях, кроме того, представлены на научных конференциях «Неизвестное об известном» в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова и в Доме композиторов.

- «Г. Р. Гинзбург: педагогические принципы» (2010г.),
- «С. Л. Доренский: творческий портрет» (2011г.),
- «Педагогические принципы С. Л. Доренского» (2011г.),
- «Пути формирования русской фортепианной школы» (2012г.),
- «У истоков формирования русской исполнительской школы (Антон и Николай Рубинштейны)» (2013г.).
- "Московская фортепианная школа первой половины XX века" (2013г.).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка литературы и Приложений. Библиография насчитывает 347 наименований. Приложения содержат биографические сведения и список учеников С. Л. Доренского – лауреатов международных конкурсов.

II. Основное содержание диссертации

Во **Введении** раскрывается актуальность темы, формулируется основная проблематика, определяется научная новизна, цель и задачи исследования, проводится анализ работ по теме исследования, описывается общая структура работы.

Первая глава диссертации, «**Отечественная фортепианная школа: истоки и традиции**», состоит из двух разделов: «**Пути формирования отечественной фортепианной школы**» и «**Московская фортепианная школа: преемственность традиций**».

В литературе, посвященной истории развития русской пианистической культуры, предлагаются разные варианты периодизации. В настоящем исследовании предложено деление на два этапа. Первый из них связан с накоплением исполнительского и педагогического опыта, апробацией многочисленных западноевропейских методик и техник, их адаптацией на национальной основе и, в конечном итоге, созданием собственной

композиторской и исполнительской школы. Для второго этапа характерна профессиональная ориентация отечественного музыкального образования. Его начало связано с открытием Санкт-Петербургской (1862), а затем Московской консерваторий (1866) братьями Антоном и Николаем Рубинштейнами.

Первый раздел посвящен начальному этапу становления русской пианистической культуры. До сих пор музыковеды спорят о точной дате возникновения клавирного искусства в России. Ведущая роль в кристаллизации исполнительских и педагогических традиций принадлежала иностранным мастерам, которых «выписывали» из-за границы.

Большую роль в становлении отечественной инструментальной культуры сыграла деятельность музыкантов из Германии, занимавшихся не только преподавательской практикой, но и создававших работы, в которых обобщался и систематизировался педагогический опыт (в некоторых из них освещался довольно широкий круг теоретических и музыкально-эстетических вопросов; более того, основные положения методики нередко излагались не в абстрактно-умозрительной форме, а сопровождались наглядными музыкальными примерами).

Существенное влияние на формирование отечественных исполнительских традиций оказали также итальянские мастера. Несмотря на то, что музыканты работали преимущественно в оперных жанрах, много времени и сил они посвятили игре на клавишных инструментах и педагогике. В их трудах также затрагивались различные теоретические и эстетические вопросы музыкального воспитания.

Отличительной чертой творческого мышления итальянских мастеров был, в первую очередь, пиетет перед кантиленной манерой исполнения. Многие их практические советы и рекомендации были направлены на достижение певучего, протяжного звучания инструмента. Особенности итальянской культуры, а именно богатство и разнообразие интонационного материала, выразительность и распевность мелодии оказались близкими русской ментальности.

С Россией тесно связана деятельность музыкантов из Англии. Начиная с приезда в Петербург в 1802 году Муцио Клементи, основоположника английской фортепианной школы, Россия не прекращала творческих отношений с ее выдающимися представителями.

Для английской школы пианизма характерно стремление к блестящей, виртуозной игре, рельефное и выразительное «произнесение» мотивов и фраз, изящество и легкость звукоизвлечения, некоторая сдержанность чувств и рациональность мышления. Большое значение Клементи и его последователи придавали совершенствованию технического мастерства. Музыкантами активно культивировался принцип ежедневной многочасовой игры упражнений и этюдов на различные виды техники.

Среди учеников Клементи наиболее сильное влияние на развитие отечественного пианизма оказал Джон Фильд, который еще при жизни был признан первоклассным пианистом-виртуозом и выдающимся педагогом, создателем собственной педагогической школы. Его пианизм покорял слушателей задушевностью высказывания, лиризмом, певучим, бархатным, теплым звуком. Даже в фортепианных сочинениях Фильда «слышались» особенности русской музыкальной культуры: типичные мелодические обороты, характерные образы, элегичность и интимность, некоторый налет сентиментальности.

Культурные отношения со странами Западной Европы не ограничивались творческой деятельностью иностранных мастеров, живших и работавших в России. Уже к первой половине XIX века концертная жизнь Москвы и Петербурга была не менее насыщенной, чем в крупнейших западноевропейских столицах. В разные годы Россию посетили многие прославленные зарубежные пианисты и композиторы. Русские слушатели приобщались к высшим достижениям в области музыкального искусства, знакомились с новыми сочинениями западноевропейских авторов.

Анализируя вклад зарубежных мастеров в развитие русского фортепианного искусства в целом, можно заметить, что усваивались и применялись на практике далеко не все тенденции, лишь те, которые отвечали национальным музыкально-

эстетическим традициям и предпочтениям. В литературном наследии музыкальных критиков, например, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша и В. В. Стасова, есть ценные рассуждения о том, что представляло этическую, эстетическую, культурную ценность для русской артистической действительности того времени.

Иностранные мастера продолжали занимать ведущие позиции в отечественной исполнительской культуре вплоть до второй половины XIX века. В то же время, с конца XVIII – начала XIX века на концертных афишах Москвы и Петербурга начали появляться имена и русских пианистов. По отзывам современников, профессионализм некоторых из них стоял на довольно высоком уровне, и порой они ни в чем не уступали западноевропейским мастерам.

Новая эпоха в развитии отечественного исполнительского искусства связана с деятельностью А. Д. Жилина, Д. Н. Кашина, В. Ф. Трутовского, Д. С. Бортнянского, А. И. Виллуана, И. Ф. Ласковского. Особую роль в формировании русской фортепианной школы сыграл великий музыкант М. И. Глинка. Он суммировал творческие достижения своих предшественников, а утвержденные им музыкально-эстетические и педагогические принципы стали прочным фундаментом в разработке важнейших критериев национальной исполнительской школы.

Национальный фортепианный стиль во многом был обусловлен композиторской деятельностью отечественных музыкантов, в чьих сочинениях народный мелодический элемент органично сочетался с западноевропейскими техниками композиции и формообразования. Новые образцы отечественной музыкальной литературы способствовали кристаллизации исполнительского стиля и соответствующих ему средств выразительности и приемов звукоизвлечения. Уже в первых образцах русской фортепианной литературы отчетливо прослеживался национальный характер музыкального мышления. Отличительными чертами этих сочинений были напевность и плавность мелодической линии, выразительность, задушевность, искренность высказывания и теплота.

Традиции Глинки получили свое дальнейшее развитие в творчестве композиторов «Могучей кучки», которые значительно расширили рамки отечественного репертуара произведениями высокой художественной и исполнительской ценности. Так, в частности, восточная фантазия «Исламей» М. А. Балакирева - выдающийся образец мировой музыкальной литературы. В цикле пьес «Картинки с выставки» М. П. Мусоргский проявил себя самобытным и оригинальным мастером фортепианной техники, а находки автора в области средств выразительности, психологизация художественных образов, внедрение и разработка элементов изобразительности, подражательности, театральной драматургии оказали существенное влияние на творчество не только русских, но и западноевропейских композиторов.

Помимо «кучкистов» большое влияние на развитие московской пианистической школы оказал великий отечественный композитор Петр Ильич Чайковский (1840-1893). Его музыкально-эстетические принципы были близки не только Н. Г. Рубинштейну, но и нашли отражение в педагогике многих ведущих профессоров Московской консерватории. Критические статьи Чайковского, его суждения, касающиеся исполнительских стилей современных пианистов, по сути, содержат в себе константу русской фортепианной школы.

Во втором разделе рассматривается профессиональный этап становления отечественной школы пианизма: братьями Рубинштейнами³ и их последователями были подведены итоги длительных поисков национального исполнительского стиля⁴.

³ Сравнение педагогических систем А. Н. и Н. Г. Рубинштейнов говорит скорее о единстве взглядов в основных вопросах обучения, а различия в педагогике двух музыкантов в большей степени были обусловлены индивидуальными особенностями творческого мышления.

⁴ В анализе педагогических принципов ведущих мастеров московской консерватории акцент сделан на таких важных аспектах учебного процесса, как: задачи и цели педагогики, репертуарный вопрос, отношение к авторскому тексту, качество звучания инструмента и приемы звукоизвлечения, техническое развитие учащегося, проблема

Обозначившиеся в творческой деятельности Антона и Николая Рубинштейна два стиля преподавания, которые были обусловлены их взглядами на специфику музыкального искусства в ее связи с жизненной реальностью, нашли свое продолжение и в педагогике профессоров Московской консерватории первой половины XX века. В частности, Гольденвейзер, как и Николай Рубинштейн, исходил из закономерностей развития музыкального материала, анализа гармонических, интонационных и стилевых особенностей произведения, его структуры. В его классе практически не применялся метод перевода музыки на язык литературной программности.

Другие мастера фортепианной школы вслед за Антоном Рубинштейном не представляли себе музыкальное сочинение абстрактно. Например, Игумнов был убежден, что постижение заложенных композитором идей и художественных образов возможно лишь через приближение произведения к событиям реальной жизни путем нахождения параллелей и ассоциаций с природой, человеческими мыслями и чувствами, смежными видами искусств и т. д.

Музыканты воплощали на практике идею комплексного развития учащихся: воспитывали в них серьезное отношение к исполнительскому искусству, развивали общий кругозор и эрудицию, волю к труду, самостоятельность мышления и творческую инициативу, обучали пианистическому мастерству, культуре звука и целесообразности приемов звукоизвлечения, требовали знания закономерностей и логики формообразования, гармонического языка произведения.

Музыкальное искусство всегда рассматривалось как диалектически изменчивое явление, находящееся в непрерывном становлении и развитии, следовательно, отдельная методическая система в каждом конкретном случае требует уточнений и дополнений.

предконцертного режима и выступления.

Важное место в классах профессоров Московской консерватории занимала проблема репертуара. Педагоги, умевшие быстро определять сильные и слабые стороны учащегося, степень его одаренности, психологические особенности (аналитические способности и уровень эмоциональности) стремились подобрать программу, отвечающую текущим потребностям студента на конкретном этапе обучения.

Некоторые профессора, в их числе Фейнберг, считали целесообразным прохождение не только соответствующих умственным и техническим возможностям учащегося сочинений, но и пьес повышенной степени трудности.

Другие (Игумнов) полагали, что сверхсложные задачи технического или художественного порядка, как правило, плохо отражаются на развитии ученика, и поэтому выбирали программу, с которой пианист мог бы успешно справиться. «Сбалансированное» решение нашел Нейгауз, который допускал возможность изучения пьес повышенной степени трудности, но лишь с талантливыми учениками и при полной уверенности в успешном овладении этими сочинениями.

Большинство педагогов уделяло внимание изучению произведений современных композиторов. Исключением являлся Игумнов, полагавший, что сочинения «модернистской» направленности, в отличие от классического музыкального наследия, не обладают необходимым материалом для совершенствования исполнительского мастерства и развития творческого мышления.

В фортепианных классах Московской консерватории уже к началу XX века в репертуаре студентов звучали преимущественно лучшие образцы западноевропейской и отечественной музыкальной литературы.

Профессора подчеркивали определенную условность и схематичность нотной записи и ставили исполнителя на позицию со-творца автора. Пианист, считали они, должен осознанно и творчески подходить к «расшифровке» музыкального текста, стремиться разгадать «архитектурный чертеж» и выявить художественную идею, основной замысел сочинения. От своих воспитанников,

однако, педагоги требовали бережного отношения к авторскому тексту, точного выполнения каждого нюанса, обозначения композитора.

Многие профессора Московской консерватории (Гольденвейзер, Нейгауз и др.), требовали знания наизусть нотного текста уже с первого урока. В отличие от них, Фейнберг не советовал торопить процесс работы над текстом, заучивание его наизусть, так как требуется некоторое время, чтобы в должной степени вникнуть в художественный замысел автора, осознать особенности формы, строения, фактуры сочинения.

Большое внимание в фортепианных классах консерватории уделялось работе над качеством звучания инструмента и разнообразием приемов звукоизвлечения. Развивая традиции основоположников русской фортепианной школы, мастерами так же высоко, как и раньше, ценилась кантиленная, «певучая» манера игры.

Педагоги добивались выразительной фразировки и интонации, так как от способности интонирования существенно зависит интерпретация, воплощение художественных образов сочинения. Гольденвейзер часто проводил параллели со звучанием человеческого голоса. Игра пианистов, считал он, должна стремиться к богатству интонаций, ритмических и динамических нюансов речи, очень важно придать исполнению «живое дыхание» человеческой речи.

Добиваясь выразительного звучания инструмента, работая над богатством красок и соответствующими игровыми движениями, профессора консерватории исходили из приоритета художественного содержания над техническим воплощением музыкального материала: в конечном счете, цель определяет средства.

У каждого педагога существовала своя точка зрения на целесообразность исполнения инструктивных этюдов, гамм и упражнений в работе над техникой. Некоторые были убеждены, что лучшим материалом для совершенствования технического аппарата являются трудные пассажи из программы. Другие рекомендовали своим воспитанникам различные упражнения Таузига, Чези, Брамса и других авторов, гаммы и арпеджио.

Большинство профессоров не признавали пользы технических приемов, искажающих авторский текст, таких как ритмические варианты, «выколачивание», игра в очень медленном темпе. Их применение они допускали, но лишь в избранных случаях. Так, Игумнов считал метод ритмических вариантов одним из наиболее «ремесленных», механических способов работы, в то время как в классе Гольденвейзера применялись самые разнообразные ритмические варианты.

Очень важно, были убеждены музыканты, подходить к решению технических задач осознанно, сокращая по возможности время черновой работы.

Все уроки, так или иначе, были ориентированы на конечную цель, то есть на сценическое выступление. Большинство педагогов следовало традиции, заложенной Антоном Рубинштейном, исключавшего собственно «переживание» образа во время эстрадного выступления и полагавшего, что образные представления очень полезны в процессе предконцертной работы, но не уместны и совершенно не нужны на сцене.

Вышеизложенная методическая «схема» в совокупности различных приемов и способов работы с учащимися являлась основой московской пианистической школы.

До сих пор ведутся многочисленные дискуссии, можно ли творческую деятельность музыкантов, о которых речь шла выше, включить в общее понятие «русская фортепианная школа». Существуют различные точки зрения на этот счет. Некоторые исследователи, в частности, А. С. Вицинский, полагали, что правомернее говорить не об одной, единой школе пианизма, а о разных школах величайших отечественных пианистов-педагогов: «школе Игумнова», «школе Гольденвейзера» и т.д.

Представители другой точки зрения (в их числе А. А. Николаев) были склонны считать, что в целом «общность принципиальных позиций» музыкантов превалировала над различиями в их взглядах, выразившихся скорее в специфических формах, конкретных методиках решения пианистических и художественных задач, нежели в постановке концептуальных вопросов.

Действительно, если трактовать понятие «школа» в узком смысле слова, как совокупность методических принципов какого-либо крупного мастера, то справедливей первое утверждение о существовании разных исполнительских школ.

Но если рассматривать под «школой» основополагающие идеи, к которым, в конечном счете, сводятся все частные приемы и методики, то, безусловно, общность и единство взглядов музыкантов позволяют говорить о феномене единой «русской пианистической школы».

Вторая глава, «Творческая деятельность профессора С. Л. Доренского», состоит из трех разделов (Каждое положение подтверждается цитатами: критическими рецензиями на выступления пианиста, словами самого музыканта, либо его современников).

Первый раздел посвящен анализу исполнительского стиля С. Л. Доренского. Середина 1950-х годов – 1980-е годы – самый интенсивный период исполнительской практики Доренского. Характерные черты исполнительского стиля музыканта проявились достаточно рано, еще в первые годы сольной исполнительской деятельности. Творческие принципы Доренского, его эстетические воззрения на исполнительское искусство формировались постепенно, но в целом манера игры не подвергалась коренной трансформации.

На становление творческого облика С. Л. Доренского повлияли многие факторы, и в первую очередь, его окружение (в 1940-е – 1950-е годы на московских сценах выступали такие выдающиеся мастера фортепианной игры как Г. Г. Нейгауз, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, Г. Р. Гинзбург и многие другие).

Наиболее сильное влияние на формирование музыкально-эстетических установок Доренского оказал его наставник - Григорий Романович Гинзбург. Многолетнее общение с именитым профессором (сначала в ЦМШ, а затем в консерватории и аспирантуре) позволило Сергею Леонидовичу в полной мере изучить его исполнительские принципы в основных вопросах фортепианного искусства.

Еще в студенческие годы основная сфера интересов Сергея Леонидовича была связана с произведениями композиторов-романтиков, в частности, Ф. Шопена и Ф. Листа. Поэтичность, исповедальность высказывания, противопоставление контрастных элементов, эмоциональный накал – эти характерные особенности романтической музыки, как и образная сфера сочинений, были наиболее созвучны устремлениям пианиста.

Не обошел вниманием он и наследие композиторов-классиков. В концертные программы музыкант довольно часто включал сонаты Л. Бетховена, реже – В. А. Моцарта. Важное место в репертуаре Доренского занимает музыка русских и советских композиторов – П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

Музыкальный язык большинства современных авторов не был близок Доренскому (хотя в репертуаре музыканта произведения С. Барбера, Р. Щедрина).

Несмотря на разнообразие творческих интересов Доренского, его репертуар не столь велик. Прежде всего, это объясняется насыщенной педагогической деятельностью профессора. Существующие записи, тем не менее, позволяют сделать вывод о масштабе дарования музыканта, его важном вкладе в отечественное пианистическое искусство.

Исполнительский стиль Доренского имеет ярко выраженную романтическую направленность (автор исследования опирался на классификации исполнительских типов, предложенные К. А. Мартинсенем и Д. А. Рабиновичем). Поэтому не удивительно, что в творческой биографии музыканта особое положение занимают сочинения Ф. Шопена. Он является одним из немногих авторов (помимо Бетховена), которому Доренский посвящал монографические вечера.

Отличительной стороной интерпретаций Доренского является естественность и ясность высказывания, благородство тона. Для него важно воплощение подлинных чувств и эмоциональных состояний: он умеет говорить о возвышенном, но свою игру стремится максимально донести до слушателя, сделать ее доступной, понятной.

Трактовки музыканта интересны противопоставлением контрастных образов, но «эмоциональный план» интерпретаций всегда сбалансирован, кульминационные точки рассчитаны и убедительно подготовлены предшествующим нарастанием напряжения. Моменты повышенной экспрессии практически не свойственны пианисту. Но в то же время, контрасты образных сфер (и, соответственно, выразительных средств) производят колоссальное воздействие на слушателя. Мастерство Доренского позволяет передать всю неповторимость, исключительность, изменчивость настроений. Благородно и естественно, с тонким художественным вкусом пианист передает динамику колебаний душевных состояний.

Исполнительский стиль Доренского обладает лирической направленностью, которая приобретает самые разнообразные оттенки настроения: в трагических сочинениях в характере часто ощутимы мотивы тоски и боли, торжественные произведения передают величественные, благородные образы. Иногда в игре музыканта присутствует исповедальность высказывания, что сближает ее с творчеством таких выдающихся мастеров фортепианного искусства как К. Н. Метнер, М. В. Юдина и т.д.

Важной особенностью исполнительской манеры пианиста является качество и разнообразие звучания инструмента. В интерпретациях музыканта, безусловно, художественное содержание определяет «тембр» звука, в то же время сама по себе звуковая сторона исполнения представляет большой интерес. В реализации того или иного звукового эффекта ему помогает совершенное владение различными приемами звукоизвлечения, четкое понимание задач, точность артикуляции и целесообразное употребление педали, а также великолепные технические возможности. Музыкант мастерски использует все ресурсы фортепиано и умеет извлекать богатейшую палитру звуковых красок.

Сергею Леонидовичу удаются не только произведения малых форм, но и циклические сочинения. В них он добивается единства, цельности и логичности формообразования. План интерпретации тщательно продуман, главное и

второстепенное гармонично соотносятся, безупречно выверены отдельные детали композиции.

Некоторые современники музыканта предполагают, что качество звучания инструмента тесно связано с физиологическими особенностями строения рук, «мягкой и тяжелой» рукой, которая уже сама по себе дает красивый звук.

В игре Доренского явственно ощутима полифоничность мышления. Музыкант слышит каждый звук фактуры, специфику тембров каждого регистра, благодаря чему раскрывает все богатство музыкальной ткани. Так, например, не столь выразительные интонации аккомпанемента иногда приобретают у него важную смысловую нагрузку.

В записях Сергея Леонидовича обращает на себя внимание способность управлять протяженностью звука, связывать каждый звук с последующим. Если в игре выдающихся мастеров фортепианной школы часто подчеркивают декламационное, речевое произнесение мелодии, то Доренский скорее «поет» за инструментом, нежели «разговаривает», его художественное мышление («звукотворческая воля» по К. А. Мартинсену) отличается вокальным слышанием музыкального материала.

Для него характерно оркестровое мышление: основные партии сонатной формы словно «играют» разные группы оркестра. Сергей Леонидович добивается интересных эффектов, в частности, иллюзии противопоставления солирующего инструмента и групп оркестра.

Несмотря на некоторые черты камерности исполнительского стиля Доренского, его игре присуща направленность на слушательскую аудиторию, «концертность».

Во втором разделе рассматриваются педагогические принципы профессора.

Педагогическую деятельность Сергей Леонидович Доренский начал в 1957 г. Пианисту, в эти годы еще продолжающему совершенствовать исполнительское мастерство в аспирантуре, только предстояло постичь тайны педагогики.

Начальный этап работы Доренского в роли преподавателя можно обозначить как освоение музыкально-эстетических взглядов Гинзбурга. Также в

основу его педагогики легли труды С. Е. Фейнберга, Г. Г. Нейгауза, А. А. Николаева. Уже к середине 1950-х годов Доренский сумел сформулировать главные позиции, которые легли в основу его педагогической системы: в преемственности художественных традиций он видел важнейший залог существования и дальнейшего процветания русской фортепианной школы.

Во многом направление педагогической работы профессора определяла его концертная практика: эффективные методы совершенствования исполнительского аппарата, психотехнические приемы, применявшиеся им для изучения новых сочинений, апробировались музыкантом в занятиях с учащимися. В то же время и преподавание позволяло посмотреть на собственную игру в несколько ином ракурсе.

Развивая идеи своих предшественников, Сергей Леонидович Доренский так же, как и они, придает первостепенное значение вопросам всестороннего образования учащихся. В основе его педагогики лежит комплексный подход, так как общая культура, эрудиция пианиста, по мнению музыканта, всегда отражаются в игре.

Поэтому в классе Доренского особое внимание (помимо работы над программой) уделяется проблеме всестороннего образования. Сергей Леонидович рекомендует своим воспитанникам как можно чаще обращаться к многочисленным источникам, посвященным различным аспектам фортепианного мастерства – музыковедческим трудам, биографическим очеркам, художественным сочинениям, которые в той или иной степени связаны с исполнением программной музыки, классической русской и западноевропейской литературе.

К себе профессор предъявляет не менее высокие требования, так как достаточным уровнем общей культуры и широким кругозором должен обладать не только студент, но и педагог. В интервью учеников Доренского разных лет всегда отмечается его «невероятная образованность».

Работа над музыкальным произведением дает педагогу возможность воздействовать не только на профессиональное мастерство учащегося, но и на его морально-этические представления, нравственное воспитание в целом.

Ученики и коллеги профессора отмечают особую атмосферу в классе, творческое «взаимообогащение» друг друга. Очень часто его отношения с учениками выходят за рамки понятия «учитель-ученик». Сергей Леонидович принимает активное участие в судьбах своих воспитанников и в дальнейшем, после окончания ими консерватории.

Многочисленные выпускники Доренского отмечают его уникальный дар - умение вселить веру в свой талант и в возможность достижения выдающихся результатов. Только поверив в себя, считает профессор, можно полностью раскрыть индивидуальность исполнителя. В интервью разных лет Сергей Леонидович так объясняет эффективность своей педагогики: «Ее секрет (педагогики) состоит в том, чтобы понять внутренний мир и степень одаренности студента или ученика и дать ему возможность проявить себя, свою индивидуальность. Многие педагоги подминают под себя студентов - это неправильно. Поэтому у меня все очень разные» (из личных бесед с автором).

Важно заметить, что Доренский ясно чувствует ту грань, где заканчивается проявление индивидуальности исполнителя и дают знать о себе неверно сформированные привычки или нецелесообразные навыки игры: в некоторых случаях необходимо воздействовать на «природу» пианиста, ломая укоренившиеся стереотипы, показывать иные, более рациональные, пути к достижению новых вершин.

В той или иной степени элементы натаскивания присутствуют в педагогике многих музыкантов, но важно найти баланс, при котором педагогическое воздействие было бы интенсивным и одновременно эффективным, но не превращалось в откровенный диктат и подавление личности учащегося. Сергей Леонидович, чья педагогика направлена именно на развитие индивидуальных особенностей студента, сумел избежать этой серьезной проблемы. Самое главное,

считает он, чтобы после окончания учебного заведения, пианист играл от своего имени, а не являлся копией своего педагога.

Ученики профессора отмечают его невероятную интуицию в отношении вкуса, неприятие всего преувеличенного и неестественного.

В классе Доренского сохранилась традиция проведения открытых уроков. Наблюдение за педагогическим процессом со стороны развивает творческое мышление пианиста, критическое отношение к исполнительской интерпретации, расширяет репертуарный диапазон.

Значительное место в классе Сергея Леонидовича занимает показ за инструментом. Игра профессора, независимо от того, исполнял ли он изучаемое произведение или другие сочинения композитора, производит сильное впечатление на учащихся. По свидетельствам подопечных профессора, в классе он показывает достаточно много, причем, как правило, исключительно наизусть.

Необходимо подчеркнуть, что Доренский исполняет не только единственно верный, с его точки зрения, вариант интерпретации, но и сам любит экспериментировать. Он ищет особые краски звучания инструмента, убедительный для художественной интерпретации темп, пробует многочисленные динамические градации звучания отдельных эпизодов. Более того, существенное значение он придает поиску целесообразных игровых движений и тщательному выбору аппликатурных решений.

Сергей Леонидович нередко обращается к художественным аналогиям в области литературы, живописи, архитектуры, которые помогают учащему понять и ярче воплотить художественный образ сочинения, «разбудить» воображение и фантазию исполнителя. Но предлагая ту или иную ассоциацию, педагогу необходимо быть уверенным в том, что сравнение «попадет в цель». Бывают случаи, когда и программный подзаголовок, предписанный самим композитором, не всегда помогает настроиться на нужный характер. Ученики профессора разных лет отмечают лаконичность его высказываний, и даже немногословность.

В классе Доренского «одной из основ педагогического процесса» является репертуарная политика, так как «неправильное решение репертуарного вопроса в отношении студента может привести к неполноценному развитию его творческой индивидуальности» (из личных бесед с автором). Как правило, Сергей Леонидович учитывает пожелания молодых музыкантов, но в то же время придерживается определенного плана их художественного и технического развития.

Профессор призывает своих воспитанников с особой осторожностью относиться к редакторским изданиям. Советуя ознакомиться со всеми имеющимися изданиями, Доренский при этом полагает, что значительную помощь должен оказать педагог: посоветовать целесообразность той или иной редакции, исправить встречающиеся в тексте неточности или существенные искажения авторского замысла.

Оценивая мастерство современных исполнителей, Сергей Леонидович с сожалением отмечает, что «звукоизвлечение стало сейчас едва ли не самой слабой стороной в игре молодых музыкантов» (из личных бесед автора). Предельная активизация внимания или, выражаясь словами Игумнова, принцип «бесконечного вслушивания», должны являться основой самостоятельных занятий.

В вопросах употребления педали основными критериями являются, прежде всего, «чистота» и ясность слышания музыкальной фактуры, умелое чередование педальной и беспедальной звучности, взаимообусловленность педали и авторского стиля, акустические особенности концертного зала.

Проблема технического развития учащегося – другая важная составляющая педагогической системы Доренского. Своим воспитанникам он предъявляет высочайшие требования. Как правило, в класс Сергея Леонидовича поступают пианисты, обладающие достаточным уровнем пианистического мастерства, и специально техникой (в узком значении слова) ему заниматься не приходится. Профессору близки взгляды Нейгауза, полагавшего, что на определенном этапе развития пианист более не нуждается в игре гамм, арпеджио, специальных

упражнений, и совершенствование пианистического мастерства осуществляется непосредственно на изучаемом материале. Тем не менее, каждый пианист всегда должен держать свой аппарат в «рабочем» состоянии.

По мнению Доренского, важно научить студента работать дома самостоятельно: «Научить работать – значит, научить понимать музыку» (из личных бесед с автором). Он считает необходимым показать каждому учащемуся путь, по которому следует двигаться к достижению цели.

Так же как и Фейнберг, Сергей Леонидович убежден, с самого начала работы над произведением необходимо добиваться реального воплощения звукового образа и связанных, таким образом, с ним физических ощущений, движений, аппликатуры, верных динамических градаций и т.д.

В педагогике важной является проблема времени, отведенного для занятий. Оно будет существенно варьироваться в зависимости от физиологических особенностей исполнителя. Профессор считает, что минимальная норма занятий должна составлять три часа при систематической, ежедневной работе.

Одним из ключевых моментов в освоении нового произведения, полагает музыкант, является нахождение правильного темпа: «Если темп найден – считай, сочинение уже выучено» (из личных бесед с автором). Доренский рекомендует студентам играть в темпе, максимально приближенном к оригинальному. Слишком медленного темпа, по его мнению, нужно опасаться: многолетняя педагогическая практика профессора заставила убедиться в том, что «крайне медленный темп для моторики ничего не дает, а подчас и мешает: теряется линия, музыкальная ткань распадается на куски» (из личных бесед с автором). Также особое внимание Сергей Леонидович уделяет форме сочинения, так как она подсказывает «общее агогическое решение» и является стержнем, благодаря которому сочинение звучит как единое целое и не распадается на отдельные фрагменты.

Профессор, воспитавший не одно поколение концертирующих пианистов, с сожалением отмечает, что далеко не каждый педагог уделяет должное внимание

проблеме концертного выступления и предконцертного режима, поэтому срывы на сцене или потери, музыкальные или технические, - закономерный результат.

Настраивать студента на сценическое выступление необходимо не в день концерта, но еще в период работы над концертной программой. Целесообразно в классе «представлять» ситуацию предстоящего концерта, чтобы ученик постепенно вживался в нужные состояния, исполнительские ощущения. Комментируя игру учащегося в классе, необходимо «примериваться» к сценическому звучанию. Во время выступления, при наличии публики, пианист входит в особое творческое состояние, которое позволяет услышать себя со стороны, подняться над деталями до художественных обобщений.

У каждого исполнителя перед концертом свой режим, Доренский-пианист в день концерта проигрывал в среднем темпе отдельные эпизоды – самые трудные и неудобные, и, естественно, старался больше отдыхать. Какой-то особый режим, по мнению профессора, не нужен, иначе порождается непривычное ощущение чего-то необычного, экстраординарного. Своим воспитанникам Сергей Леонидович рекомендует немного импровизировать на сцене, «как бы заново создавать произведения». Исполняемой музыке необходимо «второе творение» (как говорил Антон Рубинштейн), в игре ни в коем случае не должна ощущаться одна лишь заученность.

У каждого вследствие чрезмерного волнения случаются технические погрешности, не всегда проработанное в ходе домашней подготовки получает удовлетворительное воплощение на сцене. Доренский учит, что в этом ничего страшного нет, неполадки случались и с великими мастерами.

Существуют разные способы если не снятия, то, во всяком случае, уменьшения уровня сценического волнения, подробно изложенные в многочисленных методических пособиях. Сергей Леонидович особое внимание уделяет дыханию, так как от него зависит и психологическое состояние, и физическое расслабление организма.

Проблема сценического волнения, подчеркивает профессор, универсальна по характеру. Много здесь не поддается анализу и логическому осмыслению. Чтобы справиться с волнением, самому учащемуся нужно хорошо изучить свой организм, испробовать разнообразные приемы преодоления стресса и четко понимать, какие средства могут помочь.

В третьем разделе представлен исполнительский комментарий С. Л. Доренского к Сонате № 2 b-moll Ф. Шопена. В нем подтверждаются теоретические положения педагогики профессора. Сергей Леонидович размышляет о шопеновском *rubato*, делится приемами преодоления технических трудностей. Существенное внимание уделяется характеру образов, аппликатуре и педализации, форме сочинения, темпу, штрихам и артикуляции.

В заключении изложены основные выводы диссертации. Исследование творческих принципов одного из выдающихся представителей московской пианистической культуры, профессора Сергея Леонидовича Доренского, доказывает монолитность русской фортепианной школы, которая, несмотря на различия во «внешней форме» реализации педагогических установок, представляет собой единую, цельную субстанцию. Проведенный анализ важнейших составляющих педагогической системы Доренского, рассмотрение его методики преподавания позволили на основе общих «позиций» выявить частные аспекты. Высочайший уровень владения инструментом и художественность исполнения учеников Доренского являются подтверждением того, что преемственность традиций действительно сохраняется и получает свое дальнейшее претворение в практике многочисленных последователей и учеников профессора.

Список работ, опубликованных по теме диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Перерва Е. И. Педагогические принципы С. Л. Доренского // Музыкаведение (№2, 2013г.). С. 31-39
2. Перерва Е. И. Исполнительский комментарий С. Л. Доренского ко Второй сонате Шопена // Музыкаведение (№11/2013г.). С. 40-45

3. Перерва Е. И. Концертная деятельность С. Л. Доренского. Черты исполнительского стиля // Музыка и время (7/2014г.). С. 56-62

Статьи в других изданиях:

4. Перерва Е. И. Сергей Доренский: пианист, педагог, человек... М.: «Анита-пресс», 2011. – 64с., с ил.

5. Перерва Е. И. Сергей Доренский: ab initio // Piano Форум (№1 (9), 2012г.). С. 6-11

6. Перерва Е. И. Московская фортепианная школа первой половины XIX века // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. Вып. 4(11). По материалам конференций в Союзе московских композиторов. – М., Изд. «РИТМ», 2014. С. 79-87