

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

На правах рукописи

Сpirкина Екатерина Александровна

**РЕАЛИЗАЦИЯ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ
СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ (НА ПРИМЕРЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ
КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО)**

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, музыкальное искусство, высшее образование)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель –
кандидат педагогических наук, доцент
Иванченко Татьяна Васильевна

Москва - 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В КОНТЕКСТЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО	20
1.1. Междисциплинарный подход и принципы его реализации в музыкально-теоретической подготовке музыканта-исполнителя.....	20
1.2. Образовательный ресурс итальянской клавирной музыки эпохи барокко в контексте интеграции музыкально-теоретических дисциплин...	41
1.3. Модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла как основа успешного освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко.....	63
Выводы по первой главе	85
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕТОДИКИ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО	87
2.1. Организация, проведение и результаты пилотажного исследования....	87
2.2. Диагностика исходного уровня музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов в контексте освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко.....	102
2.3. Апробация эффективности авторской методики по реализации модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла на основе итальянской клавирной музыки эпохи барокко	123
Выводы по второй главе.....	165
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	167
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	171

ПРИЛОЖЕНИЕ А (справочное). Рекомендуемый список клавирных сочинений итальянских композиторов эпохи барокко для стилизового анализа и исполнения.....	193
ПРИЛОЖЕНИЕ Б (справочное). Иллюстративный материал к лекциям....	195
ПРИЛОЖЕНИЕ В (справочное). Материалы научно-творческих проектов, подготовленных обучающимися экспериментальной группы.....	200
ПРИЛОЖЕНИЕ Г (справочное). Музыкальные стилизации, выполненные обучающимися экспериментальной группы.....	203
ПРИЛОЖЕНИЕ Д (справочное). Достижения обучающихся экспериментальной группы.....	214

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Одной из главнейших задач современного высшего профессионального музыкального образования остается формирование музыкантов-исполнителей, владеющих универсальным набором профессиональных компетенций, готовых к многоаспектной профессиональной деятельности в сфере академического музыкального искусства. В российской системе высшего музыкального образования, признанной во всем мире за свою фундаментальность подготовки музыкантов широкого профиля, ключевую роль в развитии их интеллектуально-аналитической базы играет цикл музыкально-теоретических дисциплин. Изучение предметов цикла (анализ музыкальных произведений, гармония, полифония, сольфеджио и др.) формирует у обучающихся основу для развития навыка осмысленного подхода к тексту музыкального произведения и создания содержательной индивидуальной трактовки.

Несмотря на то, что российское музыкальное образование характеризуется высоким уровнем преподавания предметов цикла музыкально-теоретических дисциплин, их содержание и организация образовательного процесса в вузе не до конца отвечают актуальным запросам воспитания профессионального музыканта-исполнителя XXI века. В современном музыкально-педагогическом сообществе все чаще происходит осознание проблем, существующих в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин. К ним относятся дисциплинарная разобщенность, приводящая к фрагментарности усвоения знаний, единообразие традиционных подходов и методов обучения, сложившихся в практике музыкального образования еще в прошлом столетии, недостаточное применение творческой составляющей, отсутствие интеграции между теоретическими курсами и исполнительской практикой, что порождает у студентов устойчивое непонимание ценности получаемых знаний в курсах музыкально-теоретических дисциплин для их профессионального становления.

Для совершенствования музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей в вузе наиболее результативным является применение

междисциплинарного подхода, демонстрирующего высокую эффективность при организационно-содержательном моделировании образовательных процессов, направленных на преодоление дисциплинарной разобщенности. Его актуальность подкрепляется и общей тенденцией к междисциплинарной интеграции в современном музыкальном образовании. При этом ключевой проблемой остается недостаток конкретных, научно обоснованных методик реализации данного подхода в сфере музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей.

Дополнительным аспектом актуальности исследования является современная культурная ситуация, характеризующаяся повышенным интересом к исторически информированному исполнительству, в частности, и к музыке эпохи барокко. Этот репертуар, активно востребованный на концертной сцене и в педагогической практике, особенно ярко демонстрирует единство музыкально-теоретической мысли и исполнительской деятельности. Адекватная интерпретация барочных произведений требует от исполнителя не только виртуозного владения инструментом, но и глубокого понимания системы музыкально-риторических фигур, принципов расшифровки генерал-баса, особенностей полифонического письма и исторического контекста – знаний, традиционно формируемых в рамках изучения предметов музыкально-теоретического цикла.

Таким образом, актуальность данного исследования заключается в научном обосновании необходимости совершенствования музыкально-теоретической подготовки обучающихся через реализацию междисциплинарного подхода для организационно-педагогического обеспечения процесса формирования профессионального мастерства музыканта путем установления содержательно-деятельностных связей между предметами музыкально-теоретического цикла (теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и др.) и исполнительскими дисциплинами. Введение в курс музыкально-теоретических дисциплин произведений итальянской клавирной музыки эпохи барокко позволит активизировать интегративный процесс, расширить исполнительский репертуар студентов-пианистов, повысить

мотивацию к получению музыкально-теоретических знаний через изучение малоизвестных шедевров музыкального искусства.

Степень разработанности темы исследования.

Большое значение для выработки методологических оснований профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей имеют исследования ведущих российских ученых в области педагогики музыкального образования: Э. Б. Абдуллина, Л. Л. Алексеевой, Н. И. Ануфриевой, Л. А. Баренбойма, О. А. Блока, Е. А. Бодиной, Д. К. Кирнарской, Е. Ф. Командышко, И. А. Корсаковой, Е. П. Красовской, Л. С. Майковской, А. В. Малинковской, А. П. Мансуровой, Т. Г. Мариупольской, А. И. Николаевой, Е. В. Николаевой, М. С. Осеневой, Г. М. Цыпина, А. И. Щербаковой и др.

Значение междисциплинарного подхода в повышении качества обучения и профессиональной подготовки специалистов отражено в трудах Г. А. Берулавы, У. Б. Даниловой, А. Я. Данилюка, И. Д. Зверева, Л. Я. Зориной, В. Р. Имакаева, К. Ю. Колесиной, Т. В. Крепс, В. В. Краевского, С. Н. Сиренко, А. В. Хуторского, И. Д. Чечель, В. А. Шершневой, Л. А. Шестаковой, С. В. Щенниковой и др. Особую значимость для исследования представляют труды ученых, выступающих за преодоление разобщенности образования и применение системного подхода: О. Ю. Афанасьевой, А. П. Беляевой, В. И. Вершинина, Е. Г. Вишняковой, И. Д. Зверева, В. С. Леднева, М. С. Пака, В. А. Шершневой, О. В. Юсуповой и др. Некоторые аспекты теоретического решения проблемы определения сущности понятия междисциплинарных связей, их реализации в учебном процессе представлены в работах И. Д. Зверева, В. В. Краевского, В. С. Леднева, Н. А. Лошкаревой, В. Н. Максимовой, В. Н. Федоровой и др.

Вопросам междисциплинарной интеграции в музыкальном образовании посвящены работы Э. Б. Абдуллина, Н. Н. Илларионовой, А. В. Малинковской, В. В. Медушевского, Е. В. Николаевой, Г. А. Орлова, И. В. Пекарской, В. Г. Ражникова, Л. А. Рапацкой.

Основные разработки, касающиеся повышения качества процесса музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей в вузах,

представлены в трудах Т. С. Бершадской, А. И. Горемычкина, З. И. Глядешкиной, Н. С. Гуляницкой, А. В. Гусевой, А. В. Дубининой, В. Р. Дулат-Алеева, Л. С. Дьячковой, Т. В. Иванченко, Б. Р. Иофиса, М. В. Карасевой, А. Г. Коробовой, Т. Н. Красниковой, Е. В. Лащевой, Т. Е. Лейе, Т. Н. Ливановой, Г. И. Лыжова, А. В. Малинковской, Ю. Н. Рагса, Л. А. Рапацкой, Е. А. Ручьевской, Ю. Н. Холопова, Е. М. Царевой. Истории и методике преподавания музыкально-теоретических дисциплин в России, применению инновационных подходов в процессе их преподавания в вузе посвящены работы М. С. Дядченко, И. С. Старостина, Д. И. Шайхутдиновой.

Различные вопросы музыки эпохи барокко европейских стран, а также теоретическое осмысление процесса развития клавирной музыки в разных странах этого периода представлены в музыковедческих трудах А. Д. Алексеева, Ю. С. Бочарова, И. А. Браудо, Е. В. Бурундуковской, В. Р. Дулат-Алеева, Т. А. Зенаишвили, А. В. Коломийцева, Е. Д. Кривицкой, Т. С. Кюрегян, М. Н. Лобановой, Р. А. Насонова, И. А. Окраинец, А. А. Панова, В. В. Протопопова, М. А. Сапонова, М. В. Распутиной, М. Н. Чебуркиной, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и др.

Работы отечественных и зарубежных исследователей (Н. Арнонкур, Е. В. Бурундуковская, Л. Гиельми, А. В. Коломийцев, Е. Д. Кривицкая, М. А. Моисеева, А. А. Паршин, А. В. Фисейский, Х. Фогель, М. Н. Чебуркина и др.) отражают различные аспекты исполнительской интерпретации и преподавания клавирной музыки барокко.

Большое значение для выявления основных проблем, тенденций и ориентиров в мировой современной практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин и клавирной музыки барокко имело знакомство с зарубежными журналами, ресурсами и библиографическими базами данных (Early Music, Early Music American Magazine, CMPCP, Jstor, Worldcat и др.).

Таким образом, анализ современного состояния музыкально-теоретической подготовки исполнителей в музыкальных вузах и степень разработанности этой проблемы в трудах отечественных и зарубежных исследований позволяют

констатировать отсутствие полноценных разработок в контексте теоретико-методических основ применения междисциплинарного подхода в музыкально-теоретической подготовке исполнителей, а также в области итальянской клавирной музыки эпохи барокко, богатый образовательный ресурс которой не до конца раскрыт и не оценен научно-педагогическим сообществом.

На основе изложенного были выявлены **противоречия** между:

- требованиями общества к высокому уровню профессиональной компетентности специалистов, способных решать комплексные задачи в области музыкального искусства и культуры, и не полностью соответствующей этим требованиям практикой музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей;

- объективной потребностью современного образования в междисциплинарной интеграции, способной обеспечить целостное понимание сложных музыкальных явлений, и отсутствием методик, обеспечивающих возможность интеграции приобретаемых в процессе музыкально-теоретической подготовки знаний;

- необходимостью разработки целенаправленных подходов к междисциплинарной интеграции предметов цикла музыкально-теоретических дисциплин и отсутствием системных представлений о процессе музыкально-теоретической подготовки;

- возрастающим интересом научно-музыкального и музыкально-педагогического сообщества к наследию эпохи барокко (включая ее востребованность в педагогической практике, исполнительстве и академическом дискурсе) и недостаточной систематизированностью существующих методов его изучения, опирающихся преимущественно на традиционные аналитические парадигмы.

Возникшие противоречия позволили сформулировать **проблему** настоящего исследования: каковы теоретико-методические основы реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки

студентов-пианистов с использованием образовательного ресурса итальянской клавирной музыки барокко?

Актуальность и недостаточная разработанность теории применения междисциплинарного подхода в музыкально-теоретическом образовании в контексте указанной проблемы явились основанием для выбора **темы диссертационного исследования**: «Реализация междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов (на примере итальянской клавирной музыки эпохи барокко)».

Объект исследования: музыкально-теоретическая подготовка студентов-пианистов в вузе.

Предмет исследования: реализация междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов на материале итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Цель исследования: разработать теоретико-методические основы реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов в вузе и апробировать авторскую методику на примере освоения обучающимися итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Задачи исследования:

1. Раскрыть сущность междисциплинарного подхода на основе анализа исследований по интеграции в области социально-гуманитарных наук (философия, педагогика, искусствоведение) и обосновать возможности его реализации в процессе музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов.

2. Выявить образовательный ресурс итальянской клавирной музыки барокко в контексте ее освоения студентами-пианистами в музыкально-теоретических курсах.

3. Обосновать необходимость разработки модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла для организационно-педагогического обеспечения процесса профессиональной подготовки музыканта-исполнителя; разработать ее структурно-функциональные характеристики.

4. Подготовить диагностический инструментарий для проведения опытно-экспериментальной работы.

5. Разработать методику реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки обучающихся-пианистов и апробировать ее эффективность посредством включения в традиционные музыкально-теоретические предметы авторского интегративного курса, основанного на материале итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Гипотеза исследования. Процесс реализации междисциплинарного подхода в музыкально-теоретической подготовке обучающихся-пианистов в вузе будет более успешным, если:

- установить принципы реализации междисциплинарного подхода в музыкально-теоретической подготовке музыканта-исполнителя;
- выявить и систематизировать основные музыкально-стилевые характеристики итальянской клавирной музыки эпохи барокко для их последующего использования в качестве теоретико-методической основы проектирования интегративных курсов в рамках музыкально-теоретической подготовки;
- применить междисциплинарный подход как методологическую основу создания модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического курса в процессе профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей;
- разработать и внедрить методику реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки на основе материала итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- определена и научно обоснована ключевая роль междисциплинарного подхода в процессе совершенствования музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей, направленного на устранение внутренней разобщенности между предметами музыкально-теоретического цикла и

исполнительскими дисциплинами, установлены принципы его реализации в музыкально-теоретическом образовании музыкантов-исполнителей;

- выявлен образовательный ресурс итальянской клавирной музыки барокко на основе ее стилистических характеристик, которые посредством педагогической адаптации выступают в качестве методического материала для междисциплинарной интеграции музыкально-теоретических предметов;

- представлена модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла с ведущим интеграционным звеном «знание-деятельность» для организационно-педагогического обеспечения процесса обучения; обоснованы ее структурно-функциональные характеристики, позволяющие преодолеть традиционную разобщенность теоретического и практического аспектов профессиональной подготовки студентов-пианистов;

- разработан диагностический инструментарий для выявления уровней сформированности интеграционного звена «знание-деятельность» в процессе освоения обучающимися-пианистами итальянской клавирной музыки эпохи барокко (показатели, параметры, критерии оценки);

- создана и апробирована методика реализации междисциплинарного подхода в процессе совершенствования музыкально-теоретической подготовки, представленная в авторском интегративном курсе на материале итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Теоретическая значимость исследования.

Разработаны теоретико-методические основы применения междисциплинарного подхода в музыкально-теоретическом образовании обучающихся-пианистов (цель, задачи, подходы, принципы, педагогические условия, методы).

Классифицированы и системно экстраполированы межпредметные связи из смежных научных областей на сферу музыкально-теоретического образования с учетом уникальных онтологических и гносеологических особенностей музыкального искусства.

Смоделирована структура междисциплинарной интеграции в курсах музыкально-теоретических дисциплин, представляющая собой целостную систему взаимосвязанных компонентов и обосновывающая необходимость системной реализации междисциплинарного подхода как фактора формирования профессионального мышления и целостного восприятия произведений музыкального искусства у пианистов.

Разработан и апробирован для создания интегративных курсов учебно-методический материал, основанный на произведениях итальянской клавирной музыки барокко, образовательный ресурс которой не использовался ранее для преподавания предметов музыкально-теоретического цикла.

Уточнена сущность звена «знание-деятельность», определена его ключевая роль в интеграции аналитической деятельности в исполнительскую практику обучающихся-пианистов.

Научно обоснованы принципы авторской методики, базирующейся на междисциплинарной интеграции и историко-стилевом подходе к преподаванию дисциплин музыкально-теоретического цикла (гармония, полифония, анализ музыкальных произведений), что формирует теоретическую основу для преодоления внутренней разобщенности данных предметов и восстановления связей с исполнительской практикой.

Практическая значимость исследования. Разработанная автором методика реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки исполнителей может быть внедрена в образовательный процесс высших музыкальных учебных заведений с целью повышения эффективности освоения дисциплин теоретического цикла. Предложенные алгоритмы и стратегии работы, апробированные на материале итальянской клавирной музыки барокко, обладают потенциалом для более широкого применения: путем замены жанрово-стилевого компонента методика может быть адаптирована и успешно применена к освоению любых других явлений музыкального искусства в процессе музыкально-теоретической подготовки как пианистов, так и других специальностей обучающихся-музыкантов. Материалы исследования могут быть использованы в

процессе изучения музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин («Анализ музыкальных произведений», «Гармония», «История исполнительских стилей», «История музыки», «Полифония», «Сольфеджио»), а также в классе специально-исполнительских дисциплин («Специальный класс», «Исполнительство на исторических инструментах» и др.).

Этапы исследования: исследование проводилось с 2019 г. по 2025 г. и состояло из трех этапов. Каждый этап был направлен на решение конкретных задач, связанных с интеграцией музыкально-теоретического и исполнительского компонентов в педагогический процесс.

Первый этап (2019–2021 гг.) – теоретико-аналитический. На данном этапе осуществлялся системный анализ научной литературы, педагогических методик и учебных программ по исследуемой проблеме. На основе полученных данных разработана теоретическая база, сформулирована основная концепция диссертационного исследования, а также выбраны методы, соответствующие цели работы и специфике объекта изучения.

Второй этап (2022–2023 гг.) – опытно-экспериментальный. Данный этап включал в себя пилотажное исследование, позволяющее выявить актуальность изучаемой проблемы в учебно-педагогическом сообществе. Целью этапа стала апробация модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла в процессе преподавания учебной дисциплины «Гармония». Был проведен констатирующий и формирующий этап исследования; внедрена авторская методика реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки на материале итальянской клавирной музыки барокко. Для оценки эффективности методики использовались качественные и количественные методы: анкетирование обучающихся, экспертные оценки выступлений. По результатам исследования подготовлены публикации в научных изданиях.

Третий этап (2024–2025 гг.) – обобщающий. На данном этапе осуществлялся анализ полученных результатов по разработанным критериям констатирующего этапа исследования, проводилась систематизация и

интерпретация данных. Выявлялись и фиксировались закономерности эффективности применения междисциплинарного подхода в курсах музыкально-теоретических дисциплин при освоении стилевых особенностей итальянской клавирной музыки эпохи барокко, уровень художественной интерпретации обучающихся; результаты, полученные в ходе исследования, оформлялись в виде текста диссертации и автореферата.

База исследования: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова».

Методологические основы исследования:

– системный подход, применение которого позволяет рассмотреть процесс музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей как целостную, функциональную систему, имеющую структурно образующие связи между ее элементами (предметами);

– междисциплинарный подход в аспекте интеграции содержания образования, позволяющий создать модель межпредметной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла;

– компетентностный подход, обеспечивающий реализацию профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей в вузе в контексте художественно-творческой, педагогической и культурно-просветительской деятельности;

– концепции, заложившие теоретические основы развивающего обучения и деятельностного подхода в педагогике, в центре которых находится становление учащегося как субъекта учебной деятельности, способного к теоретическому мышлению и творческому решению задач: теория развивающего обучения (Л. В. Занков, Д. Б. Эльконин; В. В. Давыдов); теория деятельности (А. Н. Леонтьев) и деятельностная теория учения (Н. Ф. Талызина);

– труды, раскрывающие теоретические, методологические и практические аспекты междисциплинарной интеграции в системе профессиональной подготовки специалистов (А. Я. Данилюк, И. Д. Зверев, С. Н. Сиренко, А. В. Хуторской, И. В. Черникова);

– исследования, освещающие реализацию теоретических и методических подходов к воспитанию и обучению специалистов в системе высшего профессионального образования (А. Д. Жарков, В. А. Сластенин, Т. В. Христидис, Н. Н. Ярошенко);

– фундаментальные теории отечественных музыковедов, разрабатывающие комплексный подход к изучению явлений музыкального искусства (Б. В. Асафьев, В. В. Медушевский, Л. А. Мазель – В. А. Цуккерман, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова);

– работы в области музыкальной педагогики, в которых выделяются содержательные характеристики профессиональной подготовки будущего музыканта-исполнителя (Э. Б. Абдуллин, О. А. Блок, Е. А. Бодина, Л. С. Майковская, А. И. Щербакова);

– исследования по проблемам междисциплинарной интеграции в современном музыкальном образовании (Е. В. Зеленкова, Е. Ф. Командышко);

– идеи по трансформации содержания музыкально-теоретических дисциплин в контексте их прикладного применения в классе специально-исполнительских дисциплин, при подготовке музыкантов-педагогов (А. Д. Алексеев, Ф. Г. Арзаманов, Т. В. Иванченко, Е. В. Назайкинский);

– исследования российских музыковедов, рассматривающие проблемы стиля и жанра в музыке (В. В. Медушевский, М. К. Михайлов, Е. В. Назайкинский, С. С. Скребков, А. Н. Сохор, В. А. Цуккерман);

– труды по истории западноевропейской музыки эпохи барокко (М. Букофцер, М. С. Друскин, А. Зильбигер, В. Д. Конен, Р. Маршал, Дж. Монро, С. Перри, М. А. Сапонов, Л. Торки, Б. Хадсон, Дж. Шедлок, С. Эрикссон-Блох, Р. Юд и др.), позволившие сформировать круг анализируемых музыкальных явлений для моделирования содержания образовательного процесса.

В соответствии с задачами диссертационного исследования были применены:

– теоретические методы (анализ; моделирование; изучение и систематизация научной литературы по педагогике, теории и истории музыкального искусства, истории исполнительства и современным методикам преподавания музыкально-теоретических дисциплин на исполнительских факультетах вузов);

– эмпирические методы: наблюдение; анкетирование; сбор экспертных мнений педагогов-практиков, музыкантов-исполнителей и обучающихся; педагогический эксперимент в условиях группового взаимодействия в процессе преподавания музыкально-теоретических дисциплин; метод сопоставления (сопоставление результатов экспериментальных групп до и после внедрения авторской методики); статистические и математические методы обработки данных.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Реализация принципов междисциплинарного подхода к процессу совершенствования музыкально-теоретической подготовки пианистов в вузе предполагает системную интеграцию когнитивных элементов и операциональных компетенций, заложенных в программах предметов музыкально-теоретического цикла, основанную на активизации внутренних межпредметных связей: содержательно-информационных (фактические, понятийные, теоретические); операционно-деятельных (познавательные, практические, творческие); организационно-методических (ретроспективные, параллельные, перспективные). Системное функционирование межпредметных связей формирует практико-ориентированный характер взаимодействия дисциплин музыкально-теоретического цикла (гармония, полифония, анализ музыкальной формы), обеспечивает связь теоретической подготовки с исполнительской практикой обучающихся-пианистов.

2. Итальянская клавирная музыка XVII – начала XVIII включает в себе большой образовательный ресурс для воспитания профессионального музыканта-исполнителя. Данный феномен выступает в качестве эффективного методического инструмента для создания интегративных курсов, вбирающих содержание

традиционных дисциплин музыкально-теоретического цикла, создает условия для развития творческой активности студентов-музыкантов. Значительная роль импровизационности, принципиальная вариантность сочинений способствуют формированию у обучающихся гибкого подхода к музыкальному тексту и порождает множество исполнительских трактовок. Это, в свою очередь, активизирует связь между теоретическими знаниями и исполнительской практикой, обеспечивая переход от репродуктивного усвоения информации к ее творческой реализации в процессе исполнительской деятельности.

3. Модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла обеспечивает организационно-педагогический процесс профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, направленный на эффективное освоение музыкальных произведений различных стилей, в том числе итальянской клавирной музыки эпохи барокко. Модель включает следующие структурные компоненты: целевой блок; методологический блок (междисциплинарный, системно-деятельностный, компетентностный подходы; принцип системности построения межпредметных связей, принцип связи теории и практики, историко-стилевой принцип, принцип дидактической спирали); предметно-содержательный блок (объекты междисциплинарного взаимодействия: гармония – полифония – анализ музыкальной формы, исполнительский класс); организационно-методический блок (педагогические условия и методы); результативный блок (мониторинг эффективности функционирования междисциплинарной интеграции в предметах музыкально-теоретического цикла).

4. Разработанный диагностический инструментарий направлен на комплексную оценку эффективности методики реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей. В качестве ключевых показателей, позволяющих объективно определить уровень функционирования интеграционного звена «знание-деятельность», выделены три взаимосвязанных компонента: профессионально-мотивационный; когнитивно-информационный; операционно-деятельностный.

Для каждого компонента разработаны четкие параметры и критерии оценивания, обеспечивающие достоверность диагностики.

5. Авторская методика реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки представлена в специально разработанном интегративном курсе «Основы изучения итальянской клавирной музыки барокко» (в рамках дисциплины «Гармония»), содержание которого включает лекционные и практические занятия по созданию импровизаций, авторских музыкальных сочинений на основе комплексного стилевого анализа произведений композиторов эпохи барокко. Методика основана на активизации системы междисциплинарных связей музыкально-теоретических дисциплин (гармония, полифония, анализ музыкальных произведений) посредством звена «знание-деятельность», которое отражает интеграцию теоретических знаний из указанных курсов и актуализирует их практическое применение в творческо-продуктивной исполнительской и педагогической деятельности.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается методологической обоснованностью концептуальных положений, базирующихся на системном анализе проблем профессионального обучения музыкантов-исполнителей в вузах. Выбор методов исследования (теоретический анализ, педагогический эксперимент, статистическая обработка данных) определен логикой решения поставленных задач и соответствует специфике освоения музыкальных дисциплин в высшем музыкальном образовании.

Апробация результатов исследования нашла отражение в девяти публикациях автора в научных изданиях, индексируемых в РИНЦ, три из которых входят в перечень, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России; в процессе работы с обучающимися-пианистами Московского государственного института культуры; в научных докладах автора на научно-практических конференциях различного уровня: IX международной научной студенческой конференции «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (РАМ им. Гнесиных, 2021 г.); международной научно-практической конференции «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой музыкальной

культуры» (г. Самара, СГИК, 2021 г., 2023 г.); XIII международной научно-практической конференции студентов, аспирантов, ассистентов-стажеров, молодых преподавателей «Неизвестное об известном: актуальные проблемы современного музыкознания» (г. Москва, ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2024 г.); международных научно-практических конференциях «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» (г. Москва, МГИК, 2022 г., 2023 г., 2024 г., 2025 г.); в обсуждении материалов диссертационного исследования на кафедре музыкального образования Московского государственного института культуры.

Личный вклад соискателя состоит в разработке теоретико-методических основ применения междисциплинарного подхода в музыкально-теоретическом образовании обучающихся-пианистов в вузах культуры; в создании и апробации методики реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания: (музыка, музыкальное искусство, высшее образование) : П. 1. Методологические подходы к отбору содержания, структуре образовательного процесса, методам и приемам обучения; П. 2. Теоретические основы и методология применения педагогических подходов в преподавании предметов и дисциплин; П. 19. Теория, методика и практика разработки учебно-методического обеспечения образовательного процесса.

Структура диссертации: исследование состоит из введения, двух глав, в каждой из которых три параграфа, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В КОНТЕКСТЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО

1.1. Междисциплинарный подход и принципы его реализации в музыкально-теоретической подготовке музыканта-исполнителя

Одной из основных задач современного вузовского музыкального образования является создание целостной системы воспитания музыканта-исполнителя. Подготовка специалистов в этой области – процесс сложный и многогранный, призванный обеспечить высокий уровень их профессиональных компетенций. В системе комплексного воспитания музыканта-исполнителя в вузах культуры большая роль принадлежит циклу музыкально-теоретических дисциплин, которые являются основой профессионального образования студентов. В процессе их изучения у обучающихся формируется музыкальное мышление, выстраиваются логические связи для осмысления закономерностей различных стилевых эпох, расширяется диапазон музыкально-творческой деятельности, что в конечном итоге влияет на уровень профессионального мастерства будущих музыкантов-исполнителей.

Тем не менее, в настоящее время в системе воспитания музыкантов-исполнителей два ведущих образовательных блока – теоретический и исполнительский – существуют достаточно автономно, отсутствуют как внутренние связи, определяющие единство музыкально-теоретических дисциплин, так и внешние, направленные на сферу профессиональной подготовки. В результате обнаруживается острое противоречие между задачами повышения профессионального уровня музыкантов-исполнителей и существующей практикой их подготовки.

Решение этой проблемы требует совершенствование организационно-педагогического обеспечения, в основе которого усиление взаимосвязи предметов музыкально-теоретического цикла, обеспечивающее более полное отражение в них специфики подготовки музыканта-исполнителя. Как показывает опыт и современные научно-педагогические исследования, наиболее эффективное воздействие на процесс обучения имеет междисциплинарный подход, который направлен на развитие координационной связи между дисциплинами, способствует системному усвоению студентами знаний и различных форм деятельности, что является важным фактором целостной подготовки музыкантов-исполнителей. Но применительно к музыкально-теоретическому образованию в вузах культуры эти вопросы до настоящего времени недостаточно разработаны и требуют своего решения.

В современном научном сообществе все еще ведутся дискуссии по поводу термина «междисциплинарность». Он вызывает дебаты среди сторонников, которые утверждают, что междисциплинарность необходима для решения сложных проблем там, где традиционные методики оказываются недостаточно эффективными, и противников, настаивающих на том, что междисциплинарные исследования зависят от знаний узкоспециализированных экспертов. Тем не менее, современная педагогическая и философская литература подтверждает, что междисциплинарность стала неотъемлемой частью науки как на организационном, так и на исследовательском уровне.

В западных академических изданиях понятие «междисциплинарность», как правило, «применяется к четырем ключевым областям научного познания. Междисциплинарное знание подразумевает освоение ключевых элементов двух или более дисциплин. Такое знание является необходимым, но недостаточным условием для междисциплинарного исследования, которое сочетает компоненты разных дисциплин в процессе поиска или создания нового знания, разработки практических методов или художественных форм. Междисциплинарное образование интегрирует элементы двух или более дисциплин в единую учебную программу. Междисциплинарная теория, в свою очередь, фокусируется на

изучении самих феноменов междисциплинарного знания, исследований и образования как основных объектов анализа» [192, р. 122].

В пространстве отечественного научного дискурса гуманитарных наук выделяются различные направления в понимании междисциплинарности. Одна из концепций объясняет междисциплинарность как «взаимодействие двух или более научных дисциплин, каждая из которых имеет свой предмет, свою терминологию и методы исследования» [90, с. 4]. Таким образом, междисциплинарность связана с процессом интеграции наук и имеет определенное сходство с «комплексным подходом» или систематическими (системными) исследованиями. В другой концепции междисциплинарность науки определяется как пространство «между» ее различными областями, «то есть именно область расхождения, которая ставит специфические познавательные и образовательные задачи» [69, с. 17-18], но в то же время без образования новой предметности. При этом одной из проблем междисциплинарности является специфическое построенное образование: «как школьное общее, так и профессиональное высшее образование должно формировать междисциплинарное мышление, “офсетное зрение”. Это означает не отказ от дисциплинарного овладения знаниями, но дополнение и насыщение его приемами междисциплинарной подачи материала, формирующими междисциплинарное мышление» [69, с. 17-18].

Междисциплинарность в отечественной педагогической науке рассматривают сквозь призму двух ключевых направлений: как «дидактическую функцию отражения в учебно-воспитательном процессе связей, зависимостей между предметами и явлениями объективного мира и как педагогический принцип» [88, с. 62]. Таким образом, междисциплинарность понимается в практическом аспекте, где акцент сделан на интеграции знаний, отражении связей и зависимостей между различными предметами, и как основа, на которой строится обучение: теоретические принципы, ориентированные на создание образовательных условий, способствующих всестороннему развитию обучающихся.

Из этих ключевых направлений определения междисциплинарности складывается и понятие «междисциплинарная подготовка специалиста», которая предполагает способность студентов «при решении комплексной (в том числе, реальной производственной) задачи одновременно задействовать знания, умения и навыки, полученные при изучении нескольких отдельных дисциплин» [153].

Переводя фокус рассуждений о междисциплинарности в русло данного исследования, необходимо заметить, что музыка обладает признаками самостоятельной научной дисциплины. Это подразумевает понимание накопленных знаний «как результата сделанных открытий, наличие предметно-проблемного поля, существование иерархически дифференцированного некоего дисциплинарного сообщества, сложившейся сети цитирования» [2, с. 292]. В работе Артура Р. Кинга и Джона А. Браунелла «Учебная программа и дисциплины знаний: теория практики учебной программы» авторы предлагают и некоторые другие характеристики дисциплины знаний. Приведем их:

- интеллектуальная сфера деятельности жизни человека;
- сообщество людей с общими интересами, ценностями и целями;
- традиция со своей историей событий и идей;
- способ исследования – набор принципов и процедур для понимания предметной области;
- концептуальная структура – совокупность взаимосвязанных понятий или ключевых идей;
- специализированный язык и/или набор символов;
- литературное наследие и коммуникационная сеть [189, с. 15].

Учитывая все эти аспекты, можно утверждать, что музыка – это дисциплина знаний, равная по глубине, широте, структуре, строгости и качеству естественным, социальным и другим гуманитарным наукам. Как известно, наука о музыке называется «музыкознание», определяемая как «совокупность научных дисциплин, в которых объектом изучения является музыкальное искусство в его различных проявлениях» [18, с. 8].

Современное музыковедение характеризуется проявлением междисциплинарности через механизмы интеграции, действующие в области научных исследований и педагогической практики. Это подразумевает применение концепций, методов и данных из различных дисциплин с целью получения целостного понимания музыкальных феноменов, невозможного в рамках одной традиционной науки о музыке.

Анализ проявлений междисциплинарной интеграции в науке о музыке демонстрирует внутреннюю логику и направленность этого процесса, который системно охватывает все ключевые аспекты: от осмысления музыки в ее широком культурологическом контексте и фундаментальных философских вопросов о ее природе и значении – к конкретным механизмам познания и методикам изучения отдельных музыкальных произведений. Исследование существующих подходов в музыковедении и музыкальном образовании позволили представить авторскую систематизацию уровней междисциплинарной интеграции.

Метауровень представляет собой обобщение и критическую рефлексию о самом процессе междисциплинарного исследования в музыке, что может включать в себя анализ методов исследования, обсуждение философских вопросов, связанных с эстетикой, значением и ролью музыки в обществе, изучение того, как взаимодействуют различные традиции и культуры, влияя на наше восприятие и на понимание музыки и музыкальных практик.

На этом уровне возникает необходимость включения в процесс изучения всех явлений, факторов и параметров музыкальной системы как целостного единого организма, что в совокупности обозначено в трудах В. В. Медушевского как «музыкальная культура», которую, по мнению ученого, должна изучать единая дисциплина, включающая в себя семиотику музыкальной культуры. Предметом ее исследования является «сфера понимания людей, духовного общения не только современников, но и представителей разных эпох» [100, с. 80]. Анализировать же эти механизмы понимания возможно только при достаточном владении знаниями, методами, концепциями и данными из других дисциплин – философии, истории

культуры, психологии, социологии, социальной психологии, эстетики, общей семиотики, лингвистики и т.д.

Действие междисциплинарной интеграции на *макроуровне* заключается в привлечении знаний и методов из разных научных областей для анализа и понимания отдельных явлений и процессов музыкальной культуры. В этом случае, акцент делается на том, как другие науки о человеке (социология, психология, антропология, философия) могут внести свой вклад и обогатить проводимые исследования о музыке. Нередко это приводит к получению новых областей научного знания. Наблюдениям над этими процессами посвящена статья К. В. Зенкина, в которой высказана мысль о том, что «все, относящееся к теории музыки, ныне насквозь пропитано историей и не мыслимо в качестве внеисторических доктрин; формируются музыкальная социология, источниковедение, этномузыковедение, музыкальная палеография, музыкальная семиотика и т. д.» [55, с. 2].

Существует множество исследований, посвященных социологии и философии музыки. Они охватывают широкий спектр тем, которые включают вопросы влияния социальных и политических контекстов на процесс создания и восприятия музыки, отношения исполнителя и публики, философские размышления о сущности и значении музыки. Так, создателем социологии музыки является Т. Адорно, а в трудах А. Ф. Лосева сложилась «наиболее оформленная система русской философии музыки» [55, с. 7]. Их стремление к познанию музыки через гуманитарные науки закладывает основы трансдисциплинарного подхода на уровне разных дисциплин.

Активная работа по изучению различных явлений музыкального искусства с привлечением знаний из академической науки в области биологической и компьютерной информатики, математического моделирования ведется в Научно-творческом центре междисциплинарных исследований музыкального творчества. Деятельность центра «развивается по следующим направлениям: 1) представление музыкального творчества в рациональных моделях, перевод их на общесистемный язык логики; 2) музыка и психология; музыкальное восприятие и высшая нервная

деятельность; 3) музыка и эмпирическая эстетика – исследование музыкальных произведений точными методами математического естествознания, теории сетей, информатики и алгебры логики; 4) музыка и нейрокомпьютеры; музыкальная терапия; программно-инструментальное обеспечение названной генетической музыки; функциональная организация нового музыкального пространства; музыкальное творчество в новых строях и т. д.» [108, с. 180].

Кроме того, в области науки о музыке, как отмечает Н. С. Гуляницкая, в последнее время распространились и усилились междисциплинарные тенденции, которые проявились в активном применении методов (герменевтика, системный и структурный методы, семиология, компаративистика и др.) из смежных областей гуманитарного знания (философия, история, литературоведение). Таким образом, внедрение междисциплинарных подходов обогащает музыкальную науку новыми методами и концепциями, что способствует более глубокому пониманию музыки в контексте ее исторических, социальных и культурных обстоятельств, а также взаимоотношений с другими искусствами и областями знаний.

На *мезоуровне* междисциплинарная интеграция определяется как необходимость проведения исследований взаимосвязи между музыкально-теоретическими, историческими дисциплинами и исполнительской, композиторской деятельностью, то есть устанавливать взаимодействие с практической областью музыкального искусства. Работы, в которых органично объединяются методы теоретического и исторического музыкознания, являются отличительной чертой именно отечественного музыкознания. Достаточно вспомнить монументальный труд И. А. Барсовой о симфоническом творчестве Г. Малера, в котором очевидно «стремление автора поставить музыку Малера в контекст истории мирового искусства, обнаружить типологические близкие ему явления, оказавшие влияние на мировоззрение и творчество композитора <...> поэтому работа И. А. Барсовой, музыкально-теоретическая по характеру, проникнута подлинным историзмом» [11, с. 6].

Другой пример – трилогия «Классический стиль в музыке» Л. В. Кириллиной, выполненная с привлечением знаний из исторического и

аналитического музыкознания и является по сути самым масштабным на сегодняшний день междисциплинарным исследованием музыкальной культуры второй половины XVIII – начала XIX века обо всех сторонах классического стиля, от общеэстетических его основ до конкретных компонентов музыкального языка; от поэтики инструментальных жанров до комплекса философских, этических и психологических представлений, воплотившихся в сфере музыкального театра. Этот труд является важным вкладом в музыкознание.

Переходя к сфере музыкального образования, заметим, что сближение теории, истории и музыкальной практики наблюдается и здесь. В. Р. Дулат-Алеев в одной из своих статей напрямую говорит о тех проблемах, которые лежат на глубине такого феномена как музыкально-теоретическое образование и музыковедение: «классическое разделение на теорию и историю музыки в настоящее время не способствует развитию теории музыки» [47, с. 6]. Автор указывает на системный кризис в музыкально-теоретическом образовании, который коренится в его отрыве от живой музыкальной практики. Если классическое разделение теории и истории музыки когда-то служило инструментом структурирования знания, то сегодня оно становится барьером для понимания музыки как целостного культурного явления. Любительское музицирование – яркий пример «невидимой» для академической теории практики. В то время как теория музыки фокусируется на анализе нотных текстов, канонических форм и профессиональной композиции, любительское творчество существует вне этих рамок.

Исследователь предлагает некоторые варианты для преодоления сложившейся ситуации. Они заключаются в следующем:

«создание мобильных научных коллективов на определенный срок для выполнения определенных задач, так называемых транскафедральных экспресс-лабораторий;

синтез дисциплинарной матрицы и “дорожной карты” в “дисциплинарную карту” – стратегию внутридисциплинарных “микстов” и междисциплинарных проектов» [47, с. 7].

Наконец, на *микроуровне* действие междисциплинарной интеграции проявляется в двух аспектах: с одной стороны, возможно рассмотрение взаимодействий внутри дисциплин теоретического музыкознания, с другой, на уровне предметов музыкально-теоретического цикла (гармония, полифония, анализ музыкальных произведений). Что касается первого аспекта, то уже в трудах Г. Римана представлен авторский взгляд на процесс формообразования как непрерывное взаимодействие гармонии и метроритма.

Что же касается музыкально-теоретического цикла, то в нем междисциплинарная интеграция находит свое конкретное воплощение и реализуется в первую очередь через фундаментальный общедидактический принцип – системности построения межпредметных связей. Это означает, что изучение существующих в единстве средств музыкальной выразительности в рамках конкретного музыкального феномена (стиля, жанра произведения) также должно осуществляться целостно и системно. Заметим, что знания о контрапункте – соединении двух и более самостоятельных голосов, о гармонии – образовании созвучий, их связях (функциональных – по очередности и мелодических – по голосоведению), о музыкальной форме – строении музыкального произведения были основой обучения композиторов и исполнителей музыки, и всегда изучались в единстве. И более того, даже трактаты по игре на музыкальных инструментах, как правило, сопровождались краткими сведениями по основам музыкальной грамотности. Весь комплекс музыкально-теоретических и исполнительских сведений в представлении авторов трактатов по игре на музыкальных инструментах эпохи барокко рассматривался как необходимая составляющая подготовки музыканта, который в эпоху барокко еще мыслился как композитор и исполнитель в одном лице.

Достаточно привести характеристику музыканта, изложенную в труде Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739):

«Необходимо изучить музыкальную теорию и исследовать природу звука. К тому же важно быть сведущим в истории музыки, знать о ее месте и применении в

современном мире. Нужно разбираться в основных положениях тела, в интервалах, их величине и свойствах, а также способах записи звуков и в композиции.

Следовательно, необходимо обучиться:

Развитию голоса, особым навыкам музыкального руководителя, тонкому искусству вокала, сочинению мелодии, написанию песен, длинным и коротким звукам, ритму, акценту и цезурам в пении, <...> разнице между вокальной и инструментальной мелодией, жанрам как таковым, сочинению, разработке и украшению оных.

Далее следует основательно изучить: гармонию, голосоведение, использование консонансов, унисон в созвучии голосов, терцию и ее воздействие на слушателя, квинту в купе с ее воздействием, малую и большую сексты в том же ключе, октаву, диссонансы и их разрешения, <...> имитацию, а также то, как обращаться с двухголосными и трехголосными пьесами, с арпеджио, с четырех- и пятиголосными сочинениями, с фугой, с круговой формой [ритурнельными формами – Е.С.], с двойным контрапунктом и с двойной фугой. И наконец, следует обладать сведениями о строении органов, о способах игры на различных инструментах, об исполнении музыки и постановке музыкальных произведений на сцене, о совместной игре в ансамбле и руководстве оным» [97, с. 46-47]. Профессиональный «совершенный музыкант» должен был объединить в себе несколько «ролей», благодаря изучению различных областей музыкального искусства, но главным образом, музыкальной теории, что также можно считать проявлением междисциплинарности.

Тот же подход наблюдался и в традиции отечественного музыкального образования, основы которого были заложены С. И. Танеевым в последней трети XIX века. В частности, в процессе обучения композиции «гармония, форма, контрапункт, инструментовка и свободное сочинение составляют единый комплекс, компоненты которого зачастую неразделимы. Не случайно в поле зрения Танеева находились все названные дисциплины: по его убеждению, познать законы исторического развития методов композиции и самому овладеть искусством

сочинения можно только в результате широкоохватного, “многопрофильного” обучения» [148, с. 183].

Постепенно эта комплексность из подготовки музыканта стала исчезать. Это привело к появлению современной системы музыкально-теоретического образования, «которая сформировалась в процессе разделения общей теории композиции на специализированные учебные дисциплины. Произошло это в масштабах всемирной истории сравнительно недавно» [62, с. 105], с момента появления первых профессиональных музыкальных учебных заведений. Вследствие этого разделения на отдельные учебные дисциплины в самой системе преподавания музыкально-теоретических дисциплин на сегодняшний день образовалась некая дискретность, прерывность применения полученных знаний, при которой знания, полученные в рамках отдельных курсов, не интегрируются в процесс изучения и осознания музыкального произведения как целостного объекта. Каждая дисциплина акцентирует внимание на отдельных аспектах (гармония, полифоническое строение или форма), а общий для них объект изучения – произведение – перестал рассматриваться как синтез структурных и содержательных компонентов.

Другим системным противоречием является общепринятая линейная организация преподавания музыкально-теоретических дисциплин, при которой освоение знаний растягивается на три года и выстраивается по принципу последовательного накопления информации, но без ее систематического закрепления и интегрирования. Линейная структура преподавания, игнорирующая цикличность и взаимозависимость элементов музыкального языка, препятствует формированию у обучающихся целостного представления о произведении как системе, где гармония, форма и полифония существуют в неразрывном единстве. Кроме того, такая модель, предполагающая поэтапное изучение дисциплин в отрыве друг от друга, приводит к постепенной утрате ранее усвоенных навыков. В результате к старшим курсам студенты, несмотря на теоретическую подготовку, затрудняются сделать гармонический или полифонический анализ произведения, а в их ответах на курсовом экзамене по предмету «Анализ музыкальных

произведений» затрагиваются исключительно вопросы формы и числа тактов, соответствующего той или иной структуре. Конечно, данный феномен обусловлен не только хронологической рассредоточенностью, но и отсутствием межпредметных связей в программах, которые позволили бы актуализировать и систематизировать сведения из разных курсов.

Итак, отсутствие комплексности в совокупности с хронологически рассредоточенным процессом преподавания музыкально-теоретических дисциплин приводит к тому, что, освоив отдельные компоненты музыкального языка, обучающиеся не могут «реконструировать» их взаимодействие в ходе аналитической деятельности. Из-за того, что структурно-смысловое единство произведения остается за пределами образовательного фокуса, будущие музыканты-исполнители не могут применить полученные в ходе музыкально-теоретической подготовки знания и в своей практической деятельности. Это еще раз подчеркивает необходимость преодоления междисциплинарной разобщенности и применения иных подходов к изучению музыкальных произведений.

В отличие от вузов культуры, где процесс взаимодействия теоретических дисциплин находится на начальной стадии и не имеет системного характера, в некоторых музыкальных вузах уже активно применяется междисциплинарная интеграция в процессе обучения исполнителей, что способствует формированию у студентов целостного понимания профессиональной деятельности. Данный подход демонстрирует свою эффективность и перспективность, его применение может повысить качество подготовки специалистов в области музыкального искусства.

Так, например, в целях преодоления дисциплинарно-дискретной образовательной модели музыкально-теоретического образования учителей музыки на факультете искусств МПГУ был разработан курс, получивший название «Основы теоретического музыкознания». В него включена информация из таких предметов, как элементарная теория музыки, полифония, гармония, анализ музыкальных произведений. И несмотря на то, что разделы программы изучаются согласно традиционной системе преподавания музыкально-теоретических

дисциплин, все же, «комплекс дидактических единиц предмета “Основы музыкально-теоретических знаний” включает темы, которые могут быть рассмотрены в качестве “сквозных” в ряду предметов музыкально-теоретического цикла, помогающие выявить универсальные закономерности, во многом определяющие сущность и логику музыкального развития» [116, с. 61]. Кроме того, в ключевых трудах профессорско-преподавательского состава (Б. Р. Иофис) «разрабатываются теория и методологические основы интегративного подхода в преподавании музыкально-теоретических дисциплин, рассматриваются проблемы содержательного единства музыкально-теоретического образования с позиций теории музыкальной интонации» [116, с. 60].

В поисках решения проблемы преподаватели цикла теоретических дисциплин все чаще создают комплексные курсы для параллельного освоения нескольких предметов. Так, в учебном пособии Н. Ю. Афониной «Сольфеджио. Гармония: материалы комплексного курса», содержатся материалы для параллельного освоения сольфеджио и гармонии у исполнителей [9]. В пособии раскрываются некоторые методы слухового освоения компонентов гармонии, вопросы структуры, функции, фонизма гармонических элементов, анализа фактуры, лада. Объединение курсов сольфеджио и гармонии кажется очень логичным и уместным, так как если оттолкнуться от распределения предметов по годам обучения в вузе, то, как правило, сольфеджио и гармония идут «рука об руку» и являются ведущими теоретическими дисциплинами на первом курсе бакалавриата на исполнительских специальностях.

Этот опыт подчеркивает важность взаимодополнения дисциплин, что также подтверждается практикой Московской консерватории, где педагоги задаются вопросом целесообразности интеграции сольфеджио с курсом гармонии и другими музыкально-теоретическими предметами, особенно в случаях, когда обе дисциплины ведет один и тот же педагог. При этом преобладает тенденция к параллельным связям и освоению теоретических дисциплин – гармонии и сольфеджио – через их методическую интеграцию. Например, при изучении ладовой системы григорианского хора в курсе гармонии параллельно

осуществляется закрепление полученных знаний на занятиях по сольфеджио. О. В. Зубова считает параллельное прохождение тем гармонии и сольфеджио перспективным и практикует его на своих занятиях с дирижерами-хоровиками: «Среди плюсов – так называемые “межпредметные связи”, дающие вклад в копилку обоих предметов. Получив на уроке гармонии объяснение законов музыки определенного времени, поем ее более осознанно. Теоретические положения лучше входят в сознание и закрепляются благодаря практике на уроке сольфеджио» [66, с. 199].

Особый интерес представляют разработанные в Уральской консерватории комплексные курсы теории музыки, в которых взаимодействуют все предметы музыкально-теоретического цикла. Реализованные программы представляют две модели интеграции, каждая из которых отвечает специфике разных специальностей. Первая модель предлагает «такое объединение теоретических дисциплин (гармония, анализ музыкальных произведений / музыкальная форма, полифония), при котором сохраняется их специфика как областей научного знания, но учебно-тематический план перестраивается, подчиняясь смысловой синхронии и исторической перспективе. Такой тип, по своей идее, является “комплексом-контрапунктом”, он рассчитан на студентов-музыковедов. Все предметы изучаются параллельно в течение четырех лет с максимально возможной координацией при переходе от одного исторического периода к другому» [27, с. 8-9]. Вторая модель интеграции разрабатывалась для исполнительских специальностей: «объединенные в пространстве одного курса традиционные предметы рассматриваются в нем не с точки зрения фундаментальной науки, а как разные подходы к познанию и интерпретации музыки» [30, с. 75]. В консерватории также ведется внедрение в учебный процесс комплексного курса теории музыки и сольфеджио на основе историко-стилевого принципа расположения изучаемых тем.

Обозревая сложившуюся на сегодняшний день картину процесса преподавания музыкально-теоретических дисциплин в вузах культуры можно констатировать, что объединение не происходит ни по одному из

вышеперечисленных параметров. В связи с этим, продемонстрируем возможности применения междисциплинарного подхода, который «позволяет преодолеть известное противоречие между процессами раздельного усвоения знаний и необходимостью комплексного их применения в условиях одновременно действующих факторов в реальной практике» [163, с. 15].

Как отмечалось выше, одним из принципов проявления междисциплинарной интеграции являются межпредметные связи, рассматриваемые в контексте данного исследования как общедидактический принцип, направленный на организацию целостности учебного процесса. Несмотря на то, что межпредметные связи давно стали неотъемлемой частью отечественного научного и образовательного пространства, их потенциал в подготовке музыкантов-исполнителей в вузах культуры реализуется недостаточно, а учебные программы музыкально-теоретического цикла остаются замкнутыми в рамках узкопрофильных дисциплин. Существующие интеграции носят точечный и бессистемный характер, не формируя целостного подхода к освоению музыкального произведения. Это актуализирует задачу разработки и внедрения комплексной системы межпредметных связей, ориентированной именно на потребности исполнительских специальностей. Подобная система позволила бы преодолеть разрыв между теоретическими курсами (гармония, полифония, форма) и их практическим применением в исполнительской профессиональной деятельности.

Для формирования системного знания и разработки интегрированных курсов ученые в дидактической теории межпредметных связей выделяют три основные группы: операционно-деятельные – по видам умений (познавательные, практические, ценностно-ориентационные); содержательно-информационные – по видам знаний (научные – фактические, понятийные, теоретические; философские, идеологические); организационно-методические – по способам реализации в учебном процессе [см. об этом: 52, 95]. Остановимся более подробно на некоторых из них и рассмотрим, как межпредметные связи могут функционировать в цикле музыкально-теоретических дисциплин.

Операционно-деятельные межпредметные связи в музыкально-теоретическом образовании – это интеграция учебных дисциплин через конкретные виды деятельности, направленные на формирование и применение умений в рамках единого образовательного процесса. На основе классификации умений выделяются познавательные, практические, творческие связи. Познавательные связи (анализ, классификация, систематизация) объединяют дисциплины через исследование общих закономерностей, позволяя рассматривать музыкальное произведение как единый комплекс музыкально-выразительных средств. Практические связи реализуются в упражнениях, требующих синтеза навыков: гармонизация мелодии с учетом полифонических норм, слуховой анализ модуляций и др. Творческие связи (импровизация, сочинение, интерпретация, исследование) предполагают создание «продуктов» на стыке дисциплин: написание фуги с использованием современных гармоний, стилевые аранжировки, стилизации. Их действие особенно сильно проявляется в активной продуктивной творческой деятельности. В совокупности эти связи формируют целостную образовательную среду, где теоретические знания из разных дисциплин (гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений) взаимодействуют через активную деятельность.

Содержательно-информационные связи берут свое начало из единого для всех предметов музыкально-теоретического цикла информационного канала. С его помощью происходит распределение информации во временном пространстве. Для преодоления линейности и создания линейно-функциональной структуры необходимо выделить и содержательный аспект единого информационного канала, выявить, на каких уровнях устанавливаются связи между различными явлениями.

Простейший вид – связи на уровне фактов. Они заложены в содержании каждого из курсов, прослеживаются в линейном принципе общепринятой системы преподавания и требуют лишь более систематического применения. Так, например, в гармонии используются сведения о ладах, интервалах, аккордах из курса теории музыки; изучение полифонии не обходится без сведений о видах ладотональных систем, форме музыкального произведения, фактуре; в курсе анализа музыкальных

произведений привлекаются факты уже из всех пройденных к этому времени дисциплин – гармонии, полифонии и т.д. Установление связей такого уровня рассчитано только на репродуктивную деятельность, при которой студент использует усвоенные знания, сознательно применяя их в некоторых темах других курсов.

Более сложный процесс использования информационного канала – это установление связей между предметами на уровне понятий. Педагогическая задача здесь решается в направлении установления зависимостей между фактами, которые выражаются в форме обобщенных понятий. Формирование мышления происходит на уровне эмпирического обобщения, которое совершается в результате сравнения явлений посредством выделения их общих, сходных свойств. К примеру, студенту предлагается проанализировать вертикаль в полифонической музыке эпохи барокко на основе знаний из курса гармонии. Применение этих связей приводит к формированию продуктивной деятельности, творческого подхода к анализу различных явлений.

Высший уровень информационной связи между предметами – теоретический. Он требуется для решения более сложных педагогических задач, что предусматривает применение проблемного, интерактивного и других методов. Этот вид связей формирует теоретические понятия, которые здесь являются результатом обобщения данных анализа, их осмысления на уровне абстракции. Круг решаемых вопросов с помощью данного вида связей очень широк: от наблюдений за эволюцией фактурно-гармонического развития на примерах из музыки раннего и позднего романтизма до выведения понятий общего и индивидуального стилей и их соотношения в творчестве композиторов. На основе теоретического обобщения вырабатывается метод подхода к анализу определенных явлений, развивается высший творческий вид познавательной деятельности.

Информационный канал работает в определенном временном пространстве и должен быть структурирован с помощью третьей группы межпредметных связей – организационно-методических. По времени внедрения и реализации они

определяются как предшествующие (ретроспективные), параллельные и перспективные.

Ретроспективные связи характеризуются использованием накопленных в предшествующем периоде знаний и навыков. Это способствует систематизации, выстраиванию процесса обучения в единую линию. В настоящее время ретроспективные связи, объективно существуя в процессе музыкально-теоретического образования в связи с принципом последовательного прохождения предметов, используются неэффективно. Сведения, полученные студентом из каждого курса, знания, приобретенные ранее, постепенно «стираются». Возникает очень распространенное в практике явление, когда студент, выполняя на третьем году обучения в вузе анализ музыкального произведения, затрудняется с определением особенностей гармонического и полифонического развития, стилевых черт сочинения. В сложившейся практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин в вузах культуры такие связи существуют в основном на уровне фактов, то есть при прохождении каждого последующего курса педагог при необходимости опирается на знания из предыдущих. В результате такого фрагментарного использования фактов не происходит их полноценного накопления в сознании обучающихся. Поэтому ретроспективные связи стоит устанавливать на различных уровнях их проявления с учетом всех элементов информационного параметра системы. Они должны выполнять функцию накопления, переработки и использования разнопредметной информации, образования перекрестных знаний на уровне фактов, понятий и теоретического обобщения.

Параллельные связи особенно важны в учебном процессе, так как открывают большие возможности использовать информацию одновременно и в различных вариантах ее подачи. Например, изучая гармонию, необходимо в курсе сольфеджио для лучшего освоения материала параллельно анализировать на слух гармонические последовательности, построенные на типичных для определенных эпох функциональных оборотах, или образцы произведений композиторов. С

последней формой работы у студентов нередко возникают большие затруднения. Параллельные связи являются основой для разработки комплексных курсов.

Перспективные связи – явление более сложное, теоретически мало разработанное и не имеющее последовательного применения в практике музыкально-теоретического образования в институтах культуры. Они характеризуются определенным опережением в области получения информации. Как и ретроспективные связи, они имеют объективную основу в содержании и строении каждого из курсов. Так, например, в гармонии рассматриваются вопросы гармонического строения периода, формы бар, модуляционного развития в простых двух- и трехчастных формах. Здесь устанавливаются перспективные связи с курсом анализа музыкальных произведений. То же наблюдается и в полифонии, где осознание определенных полифонических явлений (мотетная форма, форма фуги, большая полифоническая форма) влияет на дальнейшее развитие навыка в области анализа музыкальных произведений [143, с. 260-263].

Несмотря на то, что в цикле музыкально-теоретических дисциплин явно прослеживается развитая сеть межпредметных связей, она недостаточно функциональна и не реализует свой потенциал в полной мере. Для создания целостной системы межпредметных связей в процессе изучения музыкальных произведений в рамках музыкально-теоретических дисциплин необходимо выделить ключевой элемент, способный «запустить» работу межпредметных связей. Таким элементом может стать звено «знание-деятельность» (термин Иванченко Т. В.), которое позволяет преодолеть традиционную разобщенность между теоретическими знаниями и практической деятельностью. Его суть, основанная на деятельностной теории учения Н. Ф. Талызиной, выражается в формуле: «Знать – это всегда выполнять какую-то деятельность или действия, связанные с данными знаниями» [151, с. 29]. Продолжая эту формулировку, отметим, что деятельность является стимулом для получения новых знаний, обеспечивая непрерывность и динамичность процесса обучения по траектории «знание-деятельность».

Наиболее эффективным подходом к формированию звена «знание-деятельность» в музыкально-теоретических дисциплинах является его построение на основе аналитической деятельности, которая имеет общий объект – произведение, что позволяет его рассмотреть с определенных ракурсов, отвечающих задачам данного предмета. В курсе гармонии это проявляется в анализе гармонической стороны музыкального произведения, в полифонии – в изучении взаимодействия голосов и их контрапунктической организации, в анализе музыкальных форм – в исследовании структуры и композиционных принципов произведения. Это звено позволяет интегрировать теоретические знания в практическую деятельность, поскольку стилевой анализ предполагает не только понимание историко-культурного контекста, но и его воплощение через исполнительскую интерпретацию, слуховое восприятие и творческое осмысление. Таким образом, анализ, основанный на историко-стилевом подходе изучения музыкальных произведений, становится ключевым элементом, объединяющим разрозненные аспекты музыкально-теоретической подготовки в единую функционирующую систему.

Как известно, теория функциональных систем, в которой «единицы интеграции целостного организма, все составные части которых, взаимодействуя, способствуют достижению системой полезных для организма приспособительных результатов» [6, с. 6] была выдвинута академиком П. К. Анохиным и развита его последователями. Один из общих принципов функционирования – корреляция – взаимодействие элементов в целом организме, при котором они, взаимодействуя друг с другом, в то же время, выполняют и присущие только им функции. Трансплантируя это определение на цикл музыкально-теоретических дисциплин, заметим, что корреляция является ведущим принципом этой системы: с одной стороны, взаимодействие изучаемых компонентов системы – гармонии, полифонии, формы, позволяет взглянуть целостно на объект изучения – музыкальное произведение, но в то же время, отмечается взаимовлияние компонентов – действие гармонии на полифонию, гармонии на форму и т. д.

В контексте музыкально-теоретической подготовки это означает, что все дисциплины (сольфеджио, гармония, анализ музыкальных форм и др.) должны быть взаимосвязаны и работать как единый механизм, направленный на формирование у студентов целостного понимания музыкального искусства, а также навыка применения полученных теоретических знаний в их практической деятельности.

Историко-стилевой анализ базируется на категории стиля как ключевой методологической единице, что предполагает анализ стилистических особенностей как системы взаимосвязанных элементов, включая ладовую организацию, гармонический язык, полифоническую технику, композиционную структуру и интонационно-выразительные средства. Это обеспечивает целостное понимание музыкального текста в единстве его формы и содержания. Историко-стилевой анализ предполагает оперирование термином «стиль», что в исследовании (в соответствии с концепцией Е. В. Назайкинского) понимается как «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [111, с. 20].

Отметим, что в настоящее время рассмотрение всех аспектов музыкального произведения в их единстве через призму стилистических особенностей конкретной эпохи становится актуальным трендом в музыкальной педагогике и науке. Этот подход все чаще обсуждается ведущими учеными, которые подчеркивают его значимость для современного образования: «установка на историзм теории должна сейчас получить новую жизнь как идеология множественности исторических музыкальных практик. Все более твердо звучат тезисы о том, что не может быть ни универсального теоретического курса гармонии, не дифференцированного на историко-стилевые эпохи, ни универсального курса формы» [47, с. 6]. Это повлекло за собой создание различных учебных пособий по гармонии [10; 14; 24; 28; 39; 40;

48; 103; 133; 139], анализу музыкальных произведений [10; 78; 131], полифонии [46; 49; 134].

Итак, межпредметные связи, функционирующие на основе звена «знание-деятельность», находят свое наиболее полное выражение в рамках стилевого анализа, который предполагает комплексное рассмотрение всех аспектов музыкального произведения. При изучении стиля конкретной эпохи активизируются методики различных дисциплин музыкально-теоретического цикла: гармония раскрывает особенности звуковысотных структур и ладовой организации, полифония – принципы взаимодействия голосов, анализ музыкальных форм – композиционные закономерности. Таким образом, стилевой анализ становится интегративной основой, объединяющей теоретические знания с практической деятельностью, что позволяет студентам не только осваивать отдельные элементы музыкального языка, но и воспринимать произведение как целостный художественный феномен, отражающий дух и традиции своей эпохи. Такой подход способствует формированию у будущих музыкантов-исполнителей системного мышления, необходимого для будущей профессиональной деятельности студентов вузов культуры.

1.2. Образовательный ресурс итальянской клавирной музыки эпохи барокко в контексте интеграции музыкально-теоретических дисциплин

Система межпредметных связей, в основу которой положено звено «знание-деятельность», проявляющееся в данном исследовании через стилевой анализ музыкального произведения, может быть применено ко всем музыкально-историческим стилям. Однако наиболее полно принципы функционирования данной системы можно продемонстрировать на примере итальянской клавирной музыки эпохи барокко, представленная обилием жанров и форм, характеризующаяся одновременно контрапунктической сложностью и гармонической ясностью.

В современном учебном процессе преподавания курса музыкально-теоретических дисциплин в вузах культуры главный акцент сделан на изучение музыки западноевропейской и русской классико-романтической традиции. Такая ситуация наблюдалась в отечественном музыковедении еще в 80-е гг. XX века: «Наиболее изученным в теории музыки, науке о форме, является период господства типовых форм классицизма. Ведь именно формы этого периода легли в основу учения о форме вообще» [17, с. 8]. При этом необходимо учитывать тот факт, что радиус исполняемых и изучаемых произведений в специальном исполнительском классе некоторых профилей подготовки в вузах культуры гораздо шире и включает в себя сочинения композиторов Возрождения, барокко, XX-XXI веков. Недостаток навыка анализа музыки этих периодов сказывается, в первую очередь, на исполнительской интерпретации, уровень которой неизбежно будет страдать. Зачастую отсутствие знаний приводит к неграмотному исполнению нотного текста и, соответственно, претворению авторского замысла. И наоборот, знание особенностей музыкально-выразительных средств музыки разных эпох, умение импровизировать в разных стилях в условиях глобальной исполнительской конкуренции помогает занять достойное место в академической музыкальной индустрии.

Огромный пласт музыки эпохи барокко с ее эмоциональной насыщенностью, контрастностью и экспрессивностью, изысканностью и театральностью адекватен потребностям современного человека. Способность этой музыки резонировать с универсальными человеческими переживаниями объясняет ее высокую востребованность в современных культурных условиях. Одной из тенденций мировой и российской музыкальной культуры является возрастающий интерес к барочной музыке и у исполнителей. В связи с этим, тренд на включение барочной музыки в учебные программы охватил все уровни образовательной музыкальной системы. Это диктует и новые требования к подготовке тех студентов, которые в будущем хотят заниматься педагогической деятельностью. Решением этих задач должны руководствоваться преподаватели при построении курсов музыкально-теоретических дисциплин для исполнительских специальностей.

Существует несколько причин, обосновывающие важность изучения барочной музыки. Первая из них заключается в необходимости понимания студентами-исполнителями особенностей музыкального языка эпохи барокко. Это знание формирует основу для создания авторской научно-обоснованной исполнительской трактовки музыкального произведения. При систематическом включении музыки барокко в образовательный процесс обучающиеся начинают осознавать эту эпоху как один из этапов музыкальной истории. Закономерно, что другая причина заключена в возможности обучающимися выносить обоснованные оценочные суждения относительно барочной музыки, ее влияния на дальнейшие музыкальные стили, вплоть до современности. Таким образом, изучение барочной музыки не только формирует индивидуальные исполнительские навыки, но и способствует формированию целостного восприятия музыкального искусства как развивающегося и взаимосвязанного процесса.

Даже перечисление всех новшеств и открытий музыкального барокко выглядит внушительно. Инструментальная музыка становится неотъемлемой частью музыкального канона, отражая изменившийся взгляд музыкального профессионального сообщества на музыкальные жанры и формы. В эпоху барокко наблюдается интенсивное развитие инструментальной музыки, которая в короткие сроки приобрела статус, сопоставимый с вокальной. Их интеграция осуществилась в рамках оперного жанра: как известно, первые образцы оперы (*dramma per musica*), появляются именно в Италии. К началу XVII века постепенно устанавливается господство двух основных ладов – мажора и гармонического минора. Одновременно с этим происходит развитие и усовершенствование конструкции музыкальных инструментов (скрипка, альт, виолончель, флейта, гобой и фагот), активно развивается сфера композиторской сольной и ансамблевой инструментальной музыки.

Музыка теперь могла выражать сильнейшие «земные» чувства и переживания человека, а «музыкальный смысл в эпоху барокко находится в прямой зависимости от слова, изображения, подчинен передаче аффекта, в своей многозначности он сближается с символом <...> Музыка, в согласии с

общекультурными чаяниями, тяготеет к “синтезу искусств”. Понятны поэтому ее связи с аллегорическими и эмблематическими учениями, соединяющими словесный и изобразительный ряд, с теорией “остроумия”, устанавливающей законы новой художественной логики и устремленной к поискам повышенной экспрессии, многозначности искусства, его способности к смысловым перегрузкам и нагнетанию напряжения» [86, с. 9]. Осознание всех этих аспектов способствует углублению понимания обучающимися данной музыкальной традиции и их способности к ее корректной интерпретации, что делает необходимым поэтапное ознакомление с ее основами.

Отметим, что во всех этих процессах роль Италии можно назвать ведущей. Причем, не только в области музыкального искусства. «Именно Италия и Испания создали наиболее яркие образцы этого [барочного] литературно-художественного стиля – в словесности, живописи, скульптуре, архитектуре, музыке. Для культуры барокко было характерно стремление к синэстезии, к синтезу и взаимодействию искусств, к иллюзионизму и эстетической виртуозности; отсюда и многообразие областей, в которых подвизались создатели стиля» [56, с. 8] Напомним, что в целях совершенствования своего профессионального композиторского мастерства в Италию в разное время приезжали знаменитые немецкие композиторы Г. Ф. Гендель, Г. Шютц; И. С. Бах и И. Г. Вальтер были знакомы с сочинениями А. Вивальди, Т. Альбинони, Б. Марчелло. В свою очередь, итальянские композиторы приглашались для работы ко многим европейским дворам и в Россию. Так, например, «своеобразный филиал итальянской творческой школы образовался в начале XVIII века в Вене, где подолгу работали ее мастера: виолончелист, капельмейстер и композитор Джованни Мария Бонончини (1642–1778), капельмейстер и композитор Антонио Кальдара (ок. 1670–1736), теорбист и композитор Франческо Конти (1682–1732)» [84, с. 409]. Итальянская опера и инструментальная музыка, звучащие повсеместно, оказывали большое влияние на стиль музыкальных сочинений композиторов эпохи барокко других стран.

Роль итальянской клавирной музыки эпохи барокко для развития этой ветви инструментальной музыки в других странах также сложно переоценить. Известно,

что И. Я. Фробергер, один из создателей клавирной сюиты «типизированного строения» (термин Ю. С. Бочарова) был одним из учеников Дж. Фрескобальди, а И. С. Бах хранил у себя собственноручную копию его сборника клавирной музыки «*Fiori musicali*». В 1630-х Фрескобальди был знаменит как автор клавирной музыки, педагог и блестящий музыкант по всей Европе, а его импровизации на органе в церкви Св. Петра в Риме производили впечатления не только на соотечественников, но и на французских коллег. Так, Андре Могар в своем письме неизвестному лицу от 1 октября 1639 пишет: «Но особенно [большое впечатление произвел на меня] великий Фрескобальди <...> Не без основания этот знаменитый органист Сан-Пьетро имеет такую репутацию в Европе; ибо, хотя печатные труды дают достаточное представление о его мастерстве, чтобы по-настоящему судить о его глубоких познаниях, надо послушать его импровизацию токкат, полную находок и изобретений удивительных» [107, с. 24].

Другим знаменитым итальянским педагогом своего времени был Бернардо Пасквини. Слава исполнителя на клавишных инструментах привлекла к Пасквини множество учеников со всей Европы. В разное время в их числе были такие выдающиеся музыканты, как Г. Муффат, И. Ф. Кригер, Д. Циполи, А. Б. Делла Чьяйя, Дж. М. Казини, также, возможно, Ф. Дуранте и Д. Скарлатти. Один из учеников Пасквини – Франческо Гаспарини – в своем трактате «*L'armonico pratico al cimbalo*» говорит о своем учителе так: «Кому выпало счастье работать или учиться у знаменитого синьора Бернардо Пасквини из Рима, или хотя бы услышать его игру, тот познакомился с самой настоящей, самой красивой и самой благородной манерой игры и аккомпанирования, постиг богатство его стиля; услышал прекрасное звучание гармонии, исходящее из его чембало. <...> Я имел огромное счастье долго сотрудничать с ним и не могу и не должен скрывать, что в нем прекрасно сочетались великое мастерство и превосходный характер» [186, р. 77].

Исходя из наблюдений педагогической практики, наибольшей наглядностью и в то же время доступностью материала для обучающихся-пианистов вузов культуры, обладают клавирные сочинения итальянских композиторов XVII –

начала XVIII века – отдельные танцы и сюиты, вариационные циклы, полифонические пьесы, сонаты. Эти произведения, за счет своей компактности и относительной простоты фактурных решений, могут быть применимы на одном из этапов освоения музыкально-выразительных средств эпохи барокко в целом и одного из региональных клавирных стилей, в частности.

Остановимся на некоторых особенностях итальянской клавирной музыки обозначенного периода и рассмотрим это явление с точки зрения эффективности применения полученных знаний в курсе музыкально-теоретических дисциплин.

Общая характеристика, имена композиторов. Итальянская клавирная музыка эпохи барокко как целостное явление истории связана с самыми знаменитыми ее представителями – Джироламо Фрескобальди (1583-1643) и Доменико Скарлатти (1685-1757). Их жизни и творчеству посвящены многие труды зарубежных и отечественных исследователей, музыка признается великим достижением музыкальной культуры, входит в учебный и исполнительский репертуар. При этом Скарлатти трудно назвать прямым «наследником» и продолжателем достижений Фрескобальди, так же, как и Фрескобальди нельзя считать непосредственным предшественником Скарлатти, ведь они являются представителями разных этапов барокко. Однако клавирное творчество Скарлатти – взлет в развитии клавирной музыки после Фрескобальди, и на историческом отрезке между этими двумя вершинами другие композиторы, конечно же, обращались к важнейшей области инструментального искусства – клавирным жанрам.

Сто лет, разделяющие «Fiori musicali» Д. Фрескобальди (1635) и «Essercizi per gravicembalo» Д. Скарлатти (1639), зачастую считают «периодом безвременья» в итальянской клавирной музыке. Но между 1630-м и 1730-м годами существовала целая плеяда композиторов, творчество которых обеспечило постепенный переход от полифонического к гомофонно-гармоническому стилю; начался поиск новых концепций, образности, тематизма, умирали старые традиционные жанры, происходило становление сюиты и циклической сонаты, выкристаллизовывались закономерности строения сонатной формы.

Среди имен композиторов, которые внесли значительный вклад в развитие итальянского музыкального искусства в этот период можно назвать: Микеланджело Росси (1600-1656), Грегорио Строцци (1615-1687), Филиппо Нери (1621-1670), Пьетро Саммартини (1636-1701), Джованни Мария Пальярди (1637-1702), Джованни Мария Казини (1652-1719), Бернардо Стораче (расцвет ок. 1664), Газтано Греко (1657-1728), Бернардо Пасквини (1637-1710), Алессандро Скарлатти (1660-1725), Антонио Кальдара (1671-1755), Франческо Дуранте (1684-1755), Доменико Скарлатти (1685-1757), Бенедетто Марчелло (1686-1739), Никола Порпора (1686-1766), Доменико Циполи (1688-1726), Леонардо Лео (1694-1744), Адзолино Бернардино Делла Чайя (1671-1755) и др. Все они создавали сборники клавирной музыки (Приложение А). Произведения этих композиторов достаточно редко используются в исполнительской и образовательной практике и были впервые систематизированы автором исследования в процессе концертной и научной деятельности в России и за рубежом.

Знакомство с творчеством этих композиторов позволит создать представление о жанровой картине итальянской клавирной музыки, интонационных особенностях итальянской мелодики, особенностях гармонического и полифонического развития итальянских клавирных произведений, благодаря чему у обучающихся пианистов сформируется более широкое представление об эпохе барокко, которое, как правило, в образовательном процессе представлено примерами из немецкой и французской музыки. Таким образом, музыкально-теоретические предметы выполняют и просветительскую функцию, играя значительную роль в формировании культурной и исторической осведомленности обучающихся. Расширение кругозора способствует улучшению когнитивных функций, таких как память, внимание и творческое мышление. Процесс знакомства со всем разнообразием музыкального искусства связан с активностью различных участков мозга, что способствует формированию новых нейронных связей. Таким образом, развитие музыкального кругозора способствует развитию музыкальной интуиции и повышению уровня исполнительского мастерства.

При знакомстве с итальянской сюитой, например, становится понятно, что жанр этот очень многолик и сюита «типизированного строения», в основе которой четыре танца: аллеманда, куранта, сарабанда, жига, – это одна из разновидностей жанра, и более того, не ведущая. На практике же преобладали сюиты нетипизированного строения. Такие сюиты в Италии на рубеже XVII-XVIII веков появляются в творчестве Бернардо Пасквини и Доменико Циполи.

Несмотря на то, что итальянская клавирная сюита находится за пределами магистральной линии развития жанра в Европе, можно сказать, что у нее был свой путь, неразрывно связанный с итальянскими сюитными композициями сольной музыки более раннего периода и ансамблевой итальянской музыкой второй половины XVII – начала XVIII века. Знакомство с сюитами итальянских авторов заметно расширяет представление студентов об этом жанре.

Одной из характеристик клавирной музыки Италии в эпоху барокко является область ее бытования. Общеизвестно, что само понятие «клавирная музыка» подразумевает музыку для всех видов клавишных инструментов, что требовало от музыканта-клавириста в эпоху барокко владение с высокой степенью мастерства не только органом и чембалом, но различными стилями (церковным и светским), а также всеми существующими жанрами и формами. Это взаимодействие между различными стилевыми направлениями способствует углубленному пониманию музыкального контекста указанного периода и подчеркивает важность исследования разнообразия жанров и форм в рамках клавирной традиции барокко обучающимися пианистами.

Представим также некоторые сведения о *клавишных инструментах*, которые получили распространение в Италии в XVII веке. Исторически сложилось так, что Италия была одним из ведущих европейских государств по инструментостроению, поэтому именно итальянские инструменты в большом количестве сохранились до наших времен. Это относится и к клавишным инструментам, в том числе к чембало. Искусство создания чембало (так же было распространено название «клавичембало») в Италии расцвело в течении XVI-XVII веков, и в XVI веке города Северной Италии (Венеция, Модена, Феррара,

Флоренция, Милан, Мантуя, Падуя, Рим, Верона) были важнейшими центрами Европы по созданию инструментов этого типа. Итальянские инструменты были очень востребованы в Северной Европе, их хорошо знали. Об этом свидетельствует и тот факт, что Михаэль Преториус в своей книге «*Sintagma musicum*» (приложение ко второму тому «Театр инструментов») использует их в качестве примера для иллюстрации клавесина.

Итальянское чембало XVII века имело только один мануал с двумя наборами восьмифутовых струн. Многие трактаты того времени по строительству чембало рекомендовали в качестве плектра использовать ствол птичьего пера, однако итальянцы использовали подошвенную кожу. Использование того или иного материала для плектра принципиально меняло звук инструмента: ствол птичьего пера делал звук более чистым, ясным; плектр же из кожи давал немного приглушенный эффект [184, р. 82].

Струны на итальянских чембало были стальные и более тонкие, чем у инструментов из других стран, к тому же они были более короткими, что вообще делало конструкцию всего инструмента более компактной. Более тонкие струны не давали звуку быть резким, в этих инструментах отсутствует привычное «дергание» звука, к которому мы привыкли на клавесинах, на них мы не слышим характерного клавесинного щипка. Глубина падения клавиши была не очень большой, около шести миллиметров. Исполнитель на итальянских чембало, в связи с этим мог добиваться достаточно быстрой и виртуозной игры.

Эти инструменты хорошо подходили для определенного типа музыки, потому что обладали хорошей артикуляцией. Точность (резкость) атаки и быстрота глушения звука демпфером делало фразы более легкими, чем, например, на фламандских инструментах. Звучание северных инструментов имело тенденцию к сильному звуку, который требовал более ясной артикуляции. Звук итальянского харпсихорда был чистый и негромкий, прекрасно подходящий для ансамблевой игры.

Таким образом, типом инструмента объясняется невероятная виртуозность музыки для клавишных Д. Скарлатти, сонаты которого играют почти все студенты-

пианисты. Приведем лишь несколько примеров поразительной технической сложности, встречающиеся в этих произведениях: гаммовые пассажи одновременно для обеих рук параллельными терциями, простирающиеся почти на две октавы, что само по себе уже было новинкой в то время (соната К. 29¹); параллельные терции и сексты в правой руке (К. 520, К. 548); быстрое и частое перекрещивание рук (К. 113, К. 120); скачки в одной руке объемом до двух октав шестнадцатыми и параллельными терциями и секстами (К. 299); глиссандо (К. 379); репетиции в быстром темпе (К. 435, К. 455); в левой руке ломанные октавы, расширяющиеся до скачков в две октавы (К. 487).

Также стоит отметить, что Италия является родиной фортепиано, что также подчеркивает важность изучения данного периода для понимания развития фортепианной музыки. Сейчас уже доподлинно известно, что молоточковое фортепиано появилось не позже 1700 года. Его создатель – итальянской инструментостроитель Б. Кристофори. Несмотря на то, что со временем этот инструмент стал восприниматься как преимущественно сольный инструмент, современники предназначали ему исключительно роль аккомпанирующую, при этом наделяя не самыми лестными характеристиками: «Этот инструмент скорее камерный и, следовательно, не предназначен для церковной музыки или для большого оркестра <...> Без всякого сомнения, [он] полностью подходит, чтобы аккомпанировать певцам, играть с другим инструментом и даже принимать участие в небольшом концерте; однако не в этом состоит его основное предназначение, которое заключается в сольном исполнении, как на лютне, арфе, виоле с шестью струнами и других инструментах с нежным звучанием <...> Но, в действительности, самое сильное неприятие, которое вызвал к себе этот новый инструмент, проистекало, главным образом, от отсутствия необходимого знания, каким образом следует играть на нем при первом же знакомстве. Ибо вовсе недостаточно для этого уметь прекрасно играть на других обычных клавишных

¹ Здесь и далее при упоминании сонат Д. Скарлатти номера приводятся в соответствие с нумерацией Р. Киркпатрика

инструментах. Будучи новым инструментом, он требует, чтобы кто-нибудь, понимая его возможности, специально усердно изучал его эффекты, дабы научиться соразмерно управлять тем многообразием туше, которое требуется при нажатии клавиш и которое необходимо для постижения эффектов грациозного уменьшения и увеличения силы звука в нужное время и в нужном месте, а также для выбора подходящих пьес» [128, с. 135].

Изучение *гармонических особенностей* музыкальных произведений эпохи барокко является важной составляющей процесса подготовки студентов вузов культуры, так как именно в этот период постепенно складывается тонально-функциональная система (с доминированием кварто-квинтовой последовательности аккордов), которая будет господствовать на протяжении трех столетий и, более того, до сих пор демонстрирует свою жизнеспособность. Процесс ее формирования с постепенным закреплением двух основных ладовых разновидностей – мажора и минора – важный этап для понимания студентами масштабных изменений в музыкальном искусстве.

В эпоху барокко складывается своя система музыкально-выразительных гармонических средств, отличающих ее от стилей других эпох. Именно в XVII веке возникает понятие вертикали и аккорда, а также возможность перехода из одной тональности в другую – модуляция. Своему происхождению эпохе барокко обязаны такие аккорды, как доминанта с септимой, субдоминанта с секстой, уменьшенный вводный септаккорд. Они образовались путем добавления к основному «телу» аккорда неаккордовых звуков, которые усиливали ощущение тонального тяготения, одновременно создавая большую централизацию. Типизировались и каденционные средства, в которых использовались неаккордовые звуки: из задержаний к терции появляется кварт-квинт аккорд, ставший, фактически, одной из эмблем стиля барокко; из двойного задержания к доминантовому трезвучию появляется аккорд-задержание 4/6. Из перечисленного уже становится понятно, что в процессе изучения гармонических особенностей музыки барокко, что является одной из сторон стилевого анализа, одновременно

затрагиваются многие темы из «школьного курса»: трезвучия и их соединения, секстаккорды, септаккорды, неаккордовые звуки, фригийский оборот и др.

Среди средств для развития пьес в эпоху барокко важнейшим является прием секвенцирования: «Секвенции были хорошо знакомы органистам немецкой и английской школ еще XV – начала XVI веков. Однако последовательно они начали вводиться в органные импровизации лишь мастерами XVII века и прежде всего Я. Свелинком» [123, с. 76]. В музыке итальянских композиторов, сочинявшие для клавишных, этот прием встречается очень часто. Например, в пьесах для чембало Циполи можно встретить секвенционную «цепь», звеньями которой являются по-разному оформленные мелодико-гармонические формулы. Использование секвенций обеспечивает гармоническое развитие, а также позволяет плавно кадансировать на тех ступенях, которые обусловлены каденционным планом формы произведения.

Пример 1. Д. Циполи. Прелюдия из Сюиты h-moll

Секвенция 1 Секвенция 2

Секвенция 2 Секвенция 3 Каденционная зона

Таким образом, освоение секвенционных приемов из музыки итальянских композиторов, важно для понимания структурных и выразительных возможностей музыкального произведения. В тоже время, осуществляется выход за рамки анализа технических приемов сочинения, поскольку такие секвенции могут стать

материалом для подражания в практике сочинения и импровизации в образовательном процессе музыкантов на занятиях по музыкально-теоретическим предметам. В процессе вычленения, анализа, игры этих секвенций расширяется арсенал музыкального языка исполнителя-пианиста.

Особый интерес представляют пьесы с жанровым обозначением «*durezza e ligature*» («жесткости и залиговки») и «*consonanze stravaganti*» («странные созвучия»), представляющие смелые эксперименты в области гармонии. Как правило, это небольшие пьесы, «в которых используются диссонирующие созвучия, причудливые последования гармоний» [22, с. 38]. При анализе этих пьес обучающиеся сталкиваются с постоянными нарушениями всех тех норм и гармонических правил, которым они обучались в рамках «школьного» курса гармонии. «Разрушение» устоявшихся представлений о гармонии как пошаговой инструкции для решения задач из учебника и анализа пьес, изучаемых в рамках курсе стилевой гармонии играет ключевую роль в развитии музыкального мышления обучающихся. Вместо пассивного усвоения теории, начинается активное познание новой «системы координат», где гармония может стать средством композиторского самовыражения, а не набором ограничений. В то же время, необходимо продемонстрировать, что композитор сознательно нарушает «правила» для достижения особого (предсказуемого для автора) художественного эффекта – создания напряжения, внезапных переходов и т.д.

Пример 2. Дж. Сальваторе (1611-1688). Durezza e ligature



Известны и многочисленные гармонические эксперименты Д. Скарлатти в его сонатных опусах. К таким примерам относятся аккорды с ачкаатурой, или с добавленным тоном, нарушающий привычную терцовую структуру строения аккордов эпохи барокко (соната К. 262).

Пример 3. Д. Скарлатти соната К. 262.



Одним из любимых приемов композитора для быстрого достижения тональности далекой степени родства – энгармоническая замена при повторении одного и того же звука или созвучия (соната К. 240).

Пример 4. Д. Скарлатти соната К. 240.



Непредсказуемость и изобретательность являются частью захватывающего и увлекательного авторского стиля Скарлатти. Но при этом, его поиски соответствовали приметам времени: «”Причудливое” гармоническое новаторство Д. Скарлатти можно рассматривать не только как проявление его индивидуального стиля, но и как показатель особой атмосферы эпохи барокко. Странность – это всегда отступление от нормы. Стилиевые нормы предшествующего периода уже утрачены, более того, они сознательно преодолеваются, новые же – только в процессе становления» [10, с. 40].

В процессе изучения приемов *полифонического письма* студенты вузов культуры исполнительских специальностей нередко сталкиваются с большим количеством трудностей. Это связано с уровнем подготовки студентов, так как на

сегодняшний день в большинстве средних специальных учебных заведениях в программе подготовки музыкантов отсутствует курс полифонии. Но подбирая адекватный уровню подготовки музыкальный материал, становится возможным создать благоприятные условия для освоения полифонической техники и подойти более осознанно к жанрам полифонической музыки, которые изучаются в курсе полифонии в дальнейшем и на занятиях в специальном классе. Именно такой материал представлен в итальянской клавирной музыке 1630-1730-х годов.

Немецкий исследователь Я. Д. Вагнер, основываясь на анализе 22-х фуг Антонио Кальдары (1670-1736), сформулировал восемь основных черт итальянской фуги рассматриваемого периода:

- 1) контрапунктическая основа со свободными эпизодами и «псевдо-контрапунктами» (параллельное движение);
- 2) отсутствие строгой полифонической формы;
- 3) достаточно простой гармонический язык с уходом в тональности первой степени родства, чаще всего в тональность доминанты (для мажора и минора) или параллельного мажора (для минора);
- 4) наличие только одной полной экспозиции тем;
- 5) дробление темы между голосами;
- 6) точный повтор разделов формы, или их транспозиция;
- 7) наличие весомой совершенной каденции в середине пьесы;
- 8) в органных фугах – неразвитая, состоящая из выдержанных нот педальная партия [184, р. 164].

Все из перечисленных признаков можно отнести не только к фугам Кальдары, но и к полифоническим пьесам, которые иногда не называются фугами. Это канцоны Доменико Циполи, фуги Алессандро Скарлатти, штудии Франческо Дуранте. Итальянские фуги конца XVII и начала XVIII века очень просто устроены, но при этом обладают рядом неоспоримых достоинств: легкостью исполнения и восприятия, часто песенно-танцевальным тематизмом. Быстро освоить эти

сочинения позволяет и то, что в основном в них употребляются тональности с небольшим количеством знаков².

Эти произведения достаточно легко читаются с листа, что обеспечивает быстрое погружение в материал через самостоятельное проигрывание. В этом случае объединяются две важнейшие формы деятельности, познавательная и творческая – анализ и игра. Освоение закономерностей форм имитационной полифонии на этом материале может стать основой для дальнейшего изучения примеров из полифонической немецкой музыки эпохи барокко, составляющей основу рабочей программы по полифонии в вузах.

К таким несложным полифоническим пьесам относятся и многочисленные версеты – жанр церковной музыки. Версеты были необходимы для реализации практики *alternatim* – попеременного звучания органа и хора во время богослужения в католической церкви, а потому сборники версетов появлялись на протяжении всей истории клавирной музыки Италии эпохи барокко. Это «*Tuoni ecclesiastici con li loro Versetti*» Г. Греко и «*Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci pieni con violini...*» П. Б. Беллиндзани, а также Шестьдесят версетов Б. Пасквини, версеты Д. Циполи. В большинстве, версеты представляют собой фугетты. Освоение закономерностей их строения может стать основой для полифонической импровизации, которая представляет собой дидактический жанр преподавания полифонии, сегодня почти уже исчезнувший из педагогической практики в музыкальных вузах³.

Однако полифонические приемы развития можно встретить не только в фугах, канцонах и ричеркарах. Фактура вариаций и партит, танцев и арий итальянских композиторов насыщена имитациями. Это можно заметить и в начальных построениях сонат Д. Скарлатти, и в развивающих построениях

2 Однако и тогда бывали исключения из правил: так, Бернардо Стораче в своем сборнике «*Selva di varie compositione d'Intavolatura per cimbalo ed organo*» (Венеция, 1664) использует для своих пьес тональности уже с четырьмя знаками, а в секвенциях доходит до тональности с пятью знаками при ключе (b-moll).

3 Интересно, что в эпоху барокко версеты действительно расценивались как пьесы для обучения начинающих органистов. Так, Готлиб Муффат (1690-1770) в своем предисловии к изданию 72-х версов и 12-ти токкат сообщает о дидактической функции версов, которые должны осваиваться начинающим органистам и любителям.

прелюдий и танцев из сюит Д. Циполи и Б. Пасквини, в токкатах Ал. Скарлатти, в отдельных вариациях, как один из способов фактурной разработки темы.

Пример 5. Б. Стораче. Aria sopra la spagnoletta



В ходе изучения итальянской клавирной музыки эпохи барокко обучающимся предоставляется возможность ознакомиться с формами, которые мало затрагиваются или не изучаются вовсе в курсе анализа музыкальных произведений. Это старинная одночастная типа развертывания, старинная двухчастная форма, старинная сонатная, контрастно-составная, вариации, в том числе на *basso ostinato*, фугетта, полифонические формы типа фуги – ричеркар, канцона, фантазия.

Как правило, танцы, входящие в сюиты написаны в барочной двухчастной форме. «Как известно, барочная двухчастная форма – это такая форма, где первая часть основана на принципе развертывания и заканчивается каденцией на побочной ступени (чаще доминантовой), а вторая часть, построенная аналогично первой, ведет назад к основной тональности» [77, с. 39]. В первой части барочной двухчастной формы бывает так называемая промежуточная каденция: она лишь временно прерывает развертывание, которое потом возобновляется и приводит к заключительной каденции первой части.

В двухчастных старинных формах итальянских композиторов встречается и так называемая сонатная рифма – определенное высотное соотношение двух заключительных каденций.

Выделяются несколько типов корреспондирования:

- одинаковое фигурирование только финального тонического в заключениях 1-ой и 2-ой частей;
- одинаковое оформление заключительных каденций 1-ой и 2-ой частей;

- появление яркого тематического элемента в конце 1-ой части и перенос его в конец 2-ой части в основную тональность, то есть корреспондирование предкаденционных областей или дополнений. Когда дополнения оформляются одинаковым материалом, возникает эффект транспонированного повтора, как в будущей классической сонатной форме. Именно в произведениях итальянских композиторов, раньше, чем в музыке других европейских авторов начинается кристаллизация сонатной формы.

В большом количестве в клавирной музыке итальянских композиторов эпохи барокко представлены вариационные формы. Вариационность была вообще характерна для итальянской музыки того времени: компенсируя отсутствие активного тонального развития постоянным повтором темы с изменениями, итальянские композиторы таким образом разворачивали свои пьесы⁴. Выделим несколько разновидностей вариационных форм:

- фактурно-орнаментальные вариации. Это вариации на авторскую или народную тему (фолия, сальтарелла, бергамаска, аллеманда и т.д.). Основной принцип варьирования – диминуирование, выравнивание ритмического рисунка, смена метра от вариации к вариации, что придает всем вариациям черты вариационной сюиты;

- однократная вариация (танец с дублем);

- вариации на *basso ostinato*.

Изучения вариационных форм эпохи барокко позволяет выстроить историческую перспективу развития формы вариаций клавирной музыки в сознании музыканта-исполнителя. Являясь одной из первых композиционных форм музыкального искусства, к концу XVII века вариации становятся «чрезвычайно обширной сферой композиторского творчества, в которой проблемы теории и истории музыки пересекаются с проблемами развития исполнительского искусства» [94, с. 3]. В эпоху барокко в Италии две эти области оказываются очень близки друг другу: логика выстраивания вариационного цикла (форма высшего

⁴ Эту особенность сочинений итальянских авторов заметил Г. Риман [194].

порядка) на основе диминуирования (орнаментального способа преобразования тематического рисунка путём его воспроизведения звуками пропорционально меньшей длительности) напрямую связана с демонстрацией виртуозности, а значит и оттачиванием исполнительской техники. Кроме того, в эпоху барокко композиторская и исполнительская практики были тесно взаимосвязаны, о чем также и свидетельствуют дошедшие до нас образцы клавирных вариаций итальянских композиторов. Знакомство с вариационными формами становится важным инструментом для формирования высокой культуры музыкального исполнения и развития профессионального мастерства пианистов.

Определение формы некоторых произведений итальянской клавирной музыки с позиций учения о формах классико-романтического периода представляется затруднительным, поскольку в эпоху барокко на процессы формообразования оказывали влияние не только музыкальные, но и внемузыкальные факторы. «Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления. Риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника высшего образца <...> Немецкая теория музыки особо выделяет тип композитора *musicus poëtica* (от «*música poëtica*», учения о композиции, опирающегося на риторику). Это композитор, соединяющий в себе знания ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), искусность ремесленника и фантазию художника, сочинения которого способны пережить творца» [34, с. 71-72].

Некоторые жанры, например, fuga, со своей сложной структурой, основанной на имитационном развитии, тяготели к «рассуждающему стилю», который характеризуется диалогичностью, диспутом, аргументацией. Fuga один из немногих жанров, в котором через строгое следование правилам имитации и контрапункта создается ощущение напряженного, но органичного пространства аргументированного диалога. Понимание и описание фуги как грамматической конструкции возникает не сразу: «А. Кирхер первым сравнил фугу в 1650 г. с протяженным риторическим построением. Постепенно начали изыскивать

аналогии между структурой фуги и риторической диспозиции. М. Ла Вуае указал на связи частей фуги с риторическими разделами “*propositio*”, “*confirmatio*”, “*conclusio*”. Он же сравнивал фугу с логической операцией, спором, обсуждением идеи с разных сторон, в результате которого находится общий вывод: фуга “связана в какой-то степени с собранием многих людей, которые, обсуждая один за другим предложенную тему, приходят все к одному и тому же заключению”» [86, с. 197].

В других жанрах эпохи барокко также наблюдается сходство со структурой риторической диспозиции. К примеру, музыка токкат Григорио Строцци очень эффектна, в ней много внезапных гармонических смен, экспрессивных восклицаний, она полна преувеличений, изобилует украшениями. Временами она напоминает театральное действие, будто перед нами небольшой инструментальный музыкально-драматический спектакль.

Строцци был доктором юридических наук, преподавал в университете Неаполя, был папским нотариусом, и, наверное, не раз ему приходилось произносить речи, построенные по правилам риторической диспозиции. Кажется, что структура его токкат в какой-то мере отражает этот принцип: «начало токкаты № 7 – *exordium* – восклицание, здесь происходит знакомство с предметом речи. Отсюда стабильность и некоторая однообразность фактуры, автор говорит об одном и том же, но разными словами, свободно повествуя о предмете. Раздел *narratio* утверждает вышеизложенные факты новым способом, появляется все больше и больше новых элементов, сменяется бас, увеличивается количество аргументов и голосов, но все это только подтверждает главную мысль. Однако напряжение нарастает и приходит время для контраргументов – раздела *divisio* в трехдольном метре, многократно утверждающего иной мелодический материал. Однако вскоре контраргументы заканчиваются, наступает раздел *confirmatio*, где подтверждается уже с помощью контраргументов первоначальный предмет речи. И наконец, *peroratio* – заключительная часть речи, в которой напоминает об основных аспектах речи, и утверждается основная мысль» [144, с. 351].

И хотя считается, что итальянской музыкальной риторики как системы записанных и используемых музыкальных фигур не существовало, одним из писем

XVII века о музыкальной культуре Италии того времени о ней содержатся некоторые сведения: «...подобно Риторике, Музыка обладает своими фигурами речи, весь смысл которых, от первой до последней, состоит в том, чтобы очаровать и поразить слушателя – и не позволить ему при этом понять, как это происходит». Как сообщает в комментариях автор перевода этого письма «Настоящая музыкальная риторика XVII столетия (в отличие от своего тускловатого немецкого отражения) по самой своей природе ускользала от всяческой кодификации, но именно этим поражала и без того готового поддаться ее чарам слушателя» [112, с. 17-18].

Считается, что малый полифонический цикл – это форма-репрезентант северо-немецкой клавирной традиции эпохи барокко. Однако эта форма встречается и в итальянской клавирной музыке тоже. Например, токката Алессандро Скарлатти F-dur двухчастная. Первая часть Allegro, напоминающая прелюдию, а вторая часть fuga. Главным в этом цикле всегда оставался контраст неполифонической и полифонической фактур, легкого и сложного. Такие принципы контраста можно встретить в итальянской музыке, но устоявшегося типа малого полифонического цикла так и не возникло. Среди циклов, в которых есть две пьесы, контрастирующие между собой по нескольким признакам, назовем «Шесть сонат, разделенные на штудии и дивертисменты» Фр. Дуранте. Каждый из этих шести циклов является обращенным по отношению к устоявшемуся в нашем сознании типу малого барочного цикла (прелюдия-фуга): в нем на первом месте стоит пьеса в форме фугетты, а на втором месте – пьеса в гомофонно-гармонической фактуре. Взглянув на циклические жанры итальянской клавирной музыки, мы можем заметить, что им вообще были чужды какие-то правила и законы: в свои циклические композиции они могли включать каждый раз новые пьесы, не придерживаясь какой-то раз и навсегда избранной схемы. Это касается, в том числе и сонат.

На рубеже XVII-XVIII веков именно в недрах клавирной музыки осуществляется важный поворот к так называемому галантному стилю, произошедший в Италии немного раньше, чем в других странах. Среди

композиторов, в сочинениях которых стали проявляться признаки нового стиля, были Б. Пасквини, Ал. и Д. Скарлатти, Д. Циполи, Ф. Дуранте, А.Б. Делла Чайя, Л. Лео и Н. Фаго. Роль итальянской клавирной музыки важна и в становлении будущей сонатной формы (появление сонатной рифмы в танцах Циполи, сонаты Д. Скарлатти), роль Италии невероятно важна в становлении и сонатно-симфонического цикла. Она, как считает Т. Н. Ливанова, первой ступает на этот путь: «Судя по сохранившимся сочинениям и по впечатлениям современников, ранее всего путь к сонате-симфонии наметился в творчестве итальянских композиторов, авторов оркестровых, скрипичных и клавирных произведений<...>В клавирной сонате идет внутренняя сосредоточенная работа над будущим сонатным *allegro*, то есть над образным содержанием части цикла<...>» [84, с. 269].

Итальянская клавирная музыка эпохи барокко дает повод ближе ознакомиться к взаимодействию различных аспектов средств музыкальной выразительности, когда гармония и полифония выступают в качестве равноправных участников формообразования. Следует отметить, что в этом контексте музыка барокко в целом и итальянская клавирная музыка в частности обладают уникальными характеристиками: в отличие от классико-романтического периода, где акцент делается на изучение гармонии и музыкальной формы, или эпохи Возрождения, где полифонические приемы развития определяются текстом, музыка барокко требует комплексного изучения всех средств музыкальной выразительности в рамках данного процесса. Таким образом, успешной реализации интеграционного звена «знание-деятельность» способствует комплексный стилевой анализ итальянской клавирной музыки, основанный на междисциплинарных связях, акцентирующий внимание на совокупности средств музыкальной выразительности и направленный на теоретическое и практическое освоение произведений. Такой подход открывает перспективы к изучению музыкальных произведений других стилей.

Как показал анализ особенностей итальянской клавирной музыки барокко с позиций музыковедения, ее адекватное освоение студентами-пианистами требует

выхода за пределы простой координации учебных предметов музыкально-теоретического цикла. Постигание этой музыки как сложного историко-культурного и стилевого феномена невозможно без интеграции знаний, методов и подходов из различных научных дисциплин: истории музыки, источниковедения, теории, истории исполнительских стилей, стилевого анализа, музыкальной текстологии, истории культуры. Установление связей на междисциплинарном уровне направлено на формирование целостного понимания музыки и развитие способности к междисциплинарному мышлению у будущего исполнителя. На активизации системы межпредметных и междисциплинарных связей будет построен предметно-содержательный блок модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла, представленная в следующем параграфе.

1.3. Модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла как основа успешного освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко

В педагогической деятельности и научных исследованиях процесс моделирования неизменно демонстрирует свою эффективность при оптимизации педагогического процесса, модернизации, интенсификации, апробации различных подходов и авторских методик. В данном параграфе для организационно-педагогического обеспечения процесса профессиональной подготовки студентов-пианистов представлена модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла, раскрыта сущность и определены качественные характеристики всех ее компонентов. Основываясь на методологических положениях исследователя В. Писаренко, которая в своих работах привела типологию и раскрыла характеристику существующих моделей, автором данного диссертационного исследования была выбрана блочная сущностная педагогическая модель, представляющая собой «совокупность равноправных блоков, содержание которых информационно отражает концептуальные моменты

исследуемого явления от методологических подходов к его разработке до технологических особенностей реализации. Сущность – смысл вещи, идейное содержание, то, что данный предмет или явление, процесс из себя представляют. Структура показывает, какие компоненты и элементы входят в данный объект или явление» [119, с. 67].

Представленная в данном исследовании авторская модель состоит из пяти блоков. В целевом блоке поставлена цель разработки модели. В методологическом блоке предложены методологические подходы, являющиеся основой для реализации образовательной модели, а также перечислены принципы. Третий блок – предметно-содержательный, в котором представлены объекты междисциплинарного взаимодействия: предметы музыкально-теоретического цикла (гармония – полифония – анализ музыкальных произведений), исполнительский класс. Организационно-методический блок содержит педагогические условия, от которых зависит успех реализации модели, и методы, позволяющие передавать, воспринимать, обрабатывать, актуализировать информацию. Заключительный блок модели – результативный, где представлен желаемый результат.

Целью разработки модели образовательного процесса является реализация междисциплинарного взаимодействия в процессе музыкально-теоретической подготовки обучающихся-пианистов. В число задач вошли:

- разработка теоретически обоснованного применения межпредметных связей в процессе преподавания музыкально-теоретических дисциплин в вузах культуры;
- создание образовательного пространства для планомерного развития профессиональной мотивации к освоению музыкально-теоретических дисциплин;
- актуализация когнитивно-информационного опыта у студентов-пианистов в контексте выстраивания системы теоретических знаний о средствах музыкальной выразительности;

- формирование у обучающихся-пианистов навыков стилевого анализа на основе звена «знание - деятельность», способствующего созданию концепции индивидуального художественного прочтения музыкального произведения;
- разработка критериев оценки эффективности интегрированных компетенций у студентов-пианистов, отражающих способность применять знания и навыки из разных теоретических дисциплин для понимания и интерпретации музыкальных произведений в специальном исполнительском классе.

Таким образом, реализация вышеуказанных задач обеспечит достижение поставленной цели. Модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла в свою очередь может стать теоретико-методической основой для разработки авторской методики реализации междисциплинарного подхода на примере освоения клавирной музыки эпохи барокко студентами-пианистами, направленной на комплексное понимание ее стилевых особенностей, исполнительских принципов и исторического контекста.

Модель может быть представлена в образовательном пространстве вуза на современном этапе, осуществляющий профессиональную подготовку студентов по направлению 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» (уровень бакалавриата) профиль «Фортепиано», где субъектом являются будущие исполнители на клавишных академических инструментах; профессорско-преподавательский состав образовательной организации, осуществляющей подготовку данных специалистов.

Главным теоретико-методическим основанием авторской модели междисциплинарной интеграции является междисциплинарный подход, сущность и структура которого раскрыты в параграфе 1.1. данного исследования. Его реализация на основе систематического выстраивания междисциплинарной интеграции позволяет связать общей нитью все предметы из цикла музыкально-теоретических дисциплин (от элементарной теории музыки до анализа музыкальных форм), обеспечивая тем самым цельность содержания обучения и формирование у обучающихся целостного представления о том или ином музыкальном явлении.

Современные образовательные модели проектируются и практически реализуются на основе всего комплекса подходов, «которые, в свою очередь, взаимодействуют и дополняют друг друга» [125, с. 12]. Поэтому в данном исследовании в качестве базовых используются и другие педагогические подходы. К ним относится, в частности, **системно-деятельностный подход**. Применение данного подхода поможет создать теоретическую основу, позволяющую рассматривать музыкальное образование как активный процесс, в котором происходит не только передача знаний, но и трансформация личности обучающегося, что соответствует требованиям, предъявляемым к выпускнику современного вуза искусств.

Одним из ключевых аспектов системно-деятельностного подхода является функциональное понимание деятельности, которая рассматривается как процесс преобразования окружающей действительности, в результате чего обучающийся не только усваивает новые знания и навыки, но и меняется мотивационный уровень к изучению предметов музыкально-теоретического цикла. Данный подход обеспечивает обучающимся возможность успешного освоения музыкального материала, который, как известно, требует активного вовлечения и глубокого понимания, способствует осознанию собственной значимости и роли в образовательном процессе. Важно, чтобы студенты понимали, что их активное участие и инициативность являются ключевыми факторами, способствующими их личностному становлению, а также успешному решению задач, стоящих перед ними в ходе обучения.

Применительно к музыкальному образованию в целом и освоению предметов музыкально-теоретического цикла, в частности, применение системно-деятельностного подхода позволяет применять полученные знания на уроках по специально-исполнительским дисциплинам, в своей исполнительской, педагогической и научной деятельности, а также повысить мотивацию к исполнению малоизученных явлений музыкального искусства.

Безусловно, модель образовательного процесса должна учитывать особенности существующей системы российского образования. Одним из

важнейших методологических подходов, лежащих в основе современных образовательных стандартов в Российской Федерации, является **компетентностный подход**. Он смещает акцент с усвоения знаний на формирование у студентов практических навыков и умений, необходимых для успешной профессиональной деятельности; уделяет внимание поступательному развитию компетенций, которые позволяют обучающимся эффективно адаптироваться к изменениям в условиях социальной и экономической жизни, а также решать реальные задачи, возникающие в процессе творческой, художественной, культурно-просветительской, педагогической деятельности.

Целью образовательного процесса, основанного на компетентностном подходе, является создание учебного цикла, который представляет собой «совокупность дисциплин (модулей), обеспечивающих усвоение знаний, умений и формирование компетенций в соответствующей сфере научной и (или) профессиональной деятельности» [125, с. 184]. Таким образом, применение компетентностного подхода в обучении музыкантов-исполнителей создает условия для развития их компетенций в сфере профессиональной деятельности в соответствии с требованиями ФГОС ВО. Основными компетенциями музыкантов выпускников творческих вузов является способность и готовность к творческой исполнительской и научной деятельности, музыкально-педагогической работе. В качестве профессиональных компетенций некоторые исследователи также выделяют: «способность к осуществлению художественно-творческого анализа явлений музыкального искусства в историко-культурном контексте эпохи и стиля; готовность к созданию собственной концепции и к интерпретации музыкальных произведений различных стилей и жанров; поисковую активность в овладении способами музыкально-исполнительской выразительности» [53, с. 151]. В контексте формирования данных компетенций музыкантов-исполнителей именно музыкально-теоретическим дисциплинам принадлежит ведущая роль. В ходе занятий по гармонии, полифонии и анализу музыкальной формы у исполнителей формируется целостное представление о процессе эволюции средств музыкальной выразительности, который сопровождал перемены стилистических эпох.

Одним из параметров методологического блока являются дидактические принципы обучения. По мысли Я. А. Коменского, процесс обучения должен вестись в строгой последовательности, чтобы все сегодняшнее закрепляло вчерашнее и пролагало дорогу к завтрашнему. В результате таких действий образовательные методики должны быть направлены на интеграцию уже имеющихся знаний и навыков учащихся с новой информацией. Таким образом, **принцип системности построения межпредметных связей** – является неотъемлемым компонентом современного образовательного процесса, который способствует созданию интегративного образовательного пространства. Его использование в образовании не только углубляет понимание изучаемого материала, но и формирует у обучающихся навыки, необходимые для успешной социализации и профессиональной деятельности в условиях быстро изменяющегося мира. И. Д. Зверев считает, что межпредметные связи являются одной из форм методологического принципа системности, «который детерминирует особый тип мыслительной деятельности – системное мышление» [52, с. 43]. Само определение «межпредметные связи» подразумевает системность, поскольку их эффективное применение представляет собой динамическую систему управления развитием когнитивных способностей обучающихся. Она направлена на формирование концептуального стиля мышления и способности видеть мир как взаимосвязанную и целостную картину, а не как набор изолированных фактов. Реализация межпредметных связей требует методически обоснованного использования знаний из разных научных областей с целью демонстрации обучающимся как одни и те же законы и принципы проявляются в разных контекстах. Такой принцип позволит глубоко и всесторонне изучить любой предмет, явление или процесс, рассматривая его не изолированно, а во взаимосвязи с другими явлениями.

Цикл музыкально-теоретических дисциплин, включающий гармонию, полифонию и анализ музыкальных произведений, представляет собой систему, в которой все компоненты взаимозависимы и дополняют друг друга. Заключительный предмет цикла – анализ музыкальных произведений, использует

все знания и аналитические навыки, которые были получены в предыдущих дисциплинах, гармонии и полифонии, для детального изучения «индивидуального авторского проекта», каким является, в частности, музыкальное произведение эпохи барокко. Такой системный принцип позволяет будущим музыкантам не только осваивать теоретические основы, но и применять их в практической деятельности, что является необходимым условием для успешной профессиональной реализации в области музыки. Так как все предметы цикла оперируют одними и теми же категориально-понятийным аппаратом, то очевидно, что процесс обучения должен быть построен на принципах системности использования и применения межпредметных связей.

На занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам в вузах культуры для привлечения обучающихся музыкантов-исполнителей к собственной целенаправленной учебной деятельности предлагаются различные варианты заданий. Например, на основе полученных знаний в курсе гармонии об особенностях звуковысотной организации и гармоническом языке эпохи барокко, используя алгоритм сформированной на начальном уровне аналитической деятельности, составить характеристику мелодии полифонического произведения этого же периода в курсе полифонии. Таким образом, накопленный обучающимися опыт помогает им самостоятельно осуществить решение поставленной задачи. Другой вариант: в курсе гармонии предлагается готовый алгоритм по расшифровке партии *basso continuo*. Преподавателем предоставляется образец расшифровки, максимально приближенный к заданию для самостоятельной работы. Результаты работы и все, что вызвало затруднения, обсуждается и анализируется коллективно: обучающимися и педагогом. При этом, с позиции системно-деятельностного подхода, «роль учителя переосмысливается: вместо простого транслирования знаний ему предстоит демонстрировать обучающимся, как учиться, как действовать, необходимо вдохновлять и помогать каждому на пути собственного развития и совершенствования» [76, с. 76].

Принцип дидактической спирали представляет собой важный элемент эффективной образовательной стратегии, в которой каждый новый этап изучения

адаптируется к возросшему уровню знаний и навыков обучающихся. Суть данного принципа заключается в том, что при повторном обращении к уже знакомой теме или понятию происходит не просто механическое запоминание, а глубокая проработка и осмысление учебного материала, что способствует формированию более комплексного и многогранного понимания исследуемого вопроса. Каждый виток спирали включает в себя не только повторение ранее изученного, но и его расширение и углубление. На различных уровнях образовательного процесса обучающиеся имеют возможность осваивать темы в различных контекстах, что создает условия для сопоставления и интеграции знаний.

Применение метода дидактической спирали имеет существенное значение для формирования основных понятий в разных предметных областях. Применительно к изучению музыкально-теоретических дисциплин, обучающиеся в курсе гармонии сначала знакомятся с основами гармонического письма характерного для итальянской клавирной музыки барокко, а затем, на следующем витке спирали, совмещают эти знания с полифоническими концепциями, отражающие особенности данного стиля в другом более сложном измерении. Это делает процесс обучения более логичным и последовательным, поскольку каждая новая тема опирается на уже усвоенные знания, что, в свою очередь, снижает уровень когнитивной нагрузки и повышает эффективность учебного процесса.

На более высоком уровне, дидактическая спираль способствует развитию системного мышления, позволяя учащимся увидеть взаимосвязь между различными учебными предметами и направлениями. Например, учащиеся могут интегрировать знания из гармонии и полифонии для более осознанных и комплексных решений в процессе анализа музыкального произведения, что в конечном итоге способствует созданию более точной интерпретационной модели итальянской клавирной сюиты, например.

Принцип связи теории и практики подразумевает, что ценными и эффективными в образовательном процессе являются только те знания, которые реализуются (применяются) в практической деятельности. Таким образом, ключевая цель образовательного процесса, основанного на междисциплинарном

подходе, заключается в формировании основного интеграционного звена «знание-деятельность», которое означает актуализацию теоретических знаний, их практического применения в конкретных условиях. Именно практическая деятельность играет ключевую роль в закреплении полученных теоретических сведений, что способствует более осознанному пониманию цели обучения теоретическим дисциплинам.

Кроме того, обучающимся необходимо постоянно демонстрировать области применения полученных теоретических знаний в различных практических сферах профессиональной деятельности: исполнительской, педагогической, в научных исследованиях и др., благодаря чему обучение, в основу которого положен принцип связи теории и практики, становится более осмысленным. Поэтому при построении содержания музыкально-теоретических дисциплин (тематический план, заданий для практических групповых и самостоятельных домашних заданий) необходимо ориентироваться на интеграцию теоретических знаний в практическую исполнительскую деятельность. Одним из ведущих форм работы во всех обозначенных предметах музыкально-теоретического цикла является теоретико-исполнительский анализ, генезис которого заключается в выделенном интеграционном звене «знание-деятельность». Он выводит межпредметные связи на новый междисциплинарный уровень, связанный с поиском интерпретационных решений, необходимых для каждого профессионального музыканта-исполнителя.

Эффективными в данном контексте являются такие формы работы как сочинение и импровизация «в стиле», так как именно в них происходит максимальное сближение полученных теоретических знаний и практической деятельности. Такая творческая форма стимулирует активное вовлечение обучающихся в процесс обучения. Одним из преимуществ музыки барокко является предсказуемость использования средств мелодико-гармонического языка, которая сводится к набору определенных формул. Эта «формульность» является основой разработки методического комплекса практических работ по сочинению и импровизации для изучения основ гармонии и формообразования эпохи барокко.

Обсуждение насущной необходимости активного практического подхода в обучении ведется на протяжении длительного времени. В эпоху великих научных открытий в трудах Я. А. Коменского, заложивших фундамент для развития образовательных теорий и практик в последующие века, можно выделить следующую мысль: «Нужно учить так, чтобы люди, насколько это возможно, приобретали знания не из книг, но <...> знали и изучали самые вещи, а не чужие только наблюдения и свидетельства о вещах. И это будет значить, что мы снова идем по стопам древних мудрецов, черпая знание не из какого-либо источника, а из самого первообраза вещей» [73, с. 179]. Применение данного принципа к процессу обучения музыкально-теоретическим предметам музыкантов-исполнителей предполагает акцент на изучении основ музыкальной грамотности через непосредственное взаимодействие с музыкальным произведением, а не через теоретическое знание, транслируемое преподавателем или вторичным источником. Это создает возможность для формулирования ряда эффективных стратегий, способствующих более глубокому пониманию музыкальных концепций и развитию практических навыков обучающихся, что, в свою очередь, обогатит их профессиональный опыт и повысит исполнительский уровень.

Историко-стилевой принцип преподавания музыкально-теоретических дисциплин, указывает на эволюцию художественных принципов, на место и значение того или иного произведения в этом процессе. Рассмотрение основных историко-стилевых закономерностей музыкального языка разных эпох является наиболее эффективным способом реализации полученных знаний в будущей профессиональной деятельности студентов вузов культуры. Главная идея применения данного принципа в музыкально-теоретическом образовании заключается в том, чтобы весь комплекс аналитических и практических заданий был основан на музыкальном материале той или иной эпохи, что позволит более естественно включить знания и навыки, полученные при изучении предметов цикла историко-теоретических дисциплин, в практическую деятельность обучающихся. Таким образом реализуется междисциплинарный подход, направленный на развитие системной связи между предметами цикла музыкально-

теоретических и практических дисциплин, что в итоге положительно скажется на процессе целостного усвоения студентами знаний и различных форм профессиональной деятельности. В результате автономные блоки представленной системы станут разомкнутые и будут функционировать как единый организм в структуре подготовки будущих специалистов.

Одним из параметров организационно-методического блока являются педагогические условия – совокупность факторов и обстоятельств, которые способствуют (или препятствуют) успешной реализации образовательного процесса, обеспечивая оптимальное взаимодействие между преподавателем, учащимися и образовательной средой. Одним из педагогических условий для успешного освоения итальянской клавирной музыки барокко является высокий уровень **профессиональной компетентности педагога**. Многокомпонентный феномен «профессиональная компетентность» включает в себя общекультурные и специально-профессиональные знания из области музыкального искусства, психологии и педагогики. Исследователи, такие как А. А. Вербицкий, подчеркивают, что профессиональная готовность и профессиональная компетентность являются ключевыми аспектами, от которых зависит успех педагогической деятельности [см. об этом: 23]. Кроме того, педагог должен развиваться все время как исполнитель, если он преподаёт исполнительские специальности, и как ученый, если он имеет дело с преподаванием музыкально-теоретических или исторических дисциплин в вузе, так как необходимо совершенствовать и методику преподавания дисциплин, постоянно воспитывать хороший вкус и нравственность в подрастающем поколении студентов средствами музыкального искусства. Таким образом, деятельность педагога представляет собой также своеобразный «междисциплинарный проект», в котором компетентность педагога включает в себя не только глубокие знания в области музыкально-теоретического цикла, но и умение интегрировать эти знания в практическую деятельность обучающихся. Собственно, сам процесс подготовки преподавателя музыкально-теоретических дисциплин (в среднем или высшем звене) также обладает свойствами междисциплинарности, так как обучающиеся

получают высококвалифицированную научную подготовку по всем дисциплинам (гармония, сольфеджио, полифония, анализ музыкальных произведений). Базовый уровень владения этими дисциплинами специалистов, окончивших музыкальные вузы Российской Федерации очень высок. Это связано, в первую очередь, с наличием в стране сильных музыковедческих школ (Московская, Санкт-Петербургская, Нижегородская, Екатеринбургская, Новосибирская, Ростовская, и др.), во-вторых, с большим количеством индивидуальных часов, в-третьих, с педагогическими кадрами, которые ведут эти дисциплины, каждый из которых является авторитетным ученым в своей области. Таким образом, знаниевый уровень будущих преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, безусловно, очень высокий, конечно, при условии, что программа обучения была освоена в полном объеме. Но профессиональная готовность включает в себя не только уровень теоретических знаний, но и умение их применить в конкретной педагогической ситуации, что приходит только в процессе получения педагогического опыта. Обладая этими знаниями, педагог способен не только передавать – «транслировать» теоретические знания обучающимся, но формировать и развивать навыки анализа всех компонентов музыкального произведения, необходимых для понимания специфики музыки всех стилевых эпох.

Важно отметить, что освоение итальянской клавирной музыки барокко требует от преподавателя специальных расширенных знаний из области истории и теории музыки, умения работать с историческим контекстом, что включает в себя как знание о стилевых особенностях, так и о технике исполнения на клавирных инструментах того времени. Как уже было сказано, традиционный курс по музыкально-теоретическим дисциплинам строится на примерах из музыки классико-романтического периода. При этом особенности музыкального языка таких композиторов, как И. С. Бах, Г. Гендель, А. Вивальди, Г. Персел рассматриваются лишь фрагментарно. У обучающихся формируется восприятие, что гармония и музыкальная форма начали свое существование только в музыке венских классиков, а полифония – в фугах Баха. Поэтому требуется привести

знания о звуковысотности, способах организации фактуры и формообразования в определенную систему, которая будет характеризоваться целостностью и единством, последовательностью и насыщением изложения теоретического материала.

В данном контексте формирование педагогического мастерства следует осуществлять через постоянное саморазвитие и самообразование. Преподавателю нецелесообразно ограничиваться исключительно проработкой теоретических знаний, накопленными за годы практической деятельности; важным представляется постоянное развитие как в исполнительском, так и в научном аспектах своей профессии. Исполнительское мастерство, безусловно, не только обогащает педагогический процесс, но также выступает в роли примера для студентов, вдохновляя их на активное творчество и стремление к совершенствованию. Регулярное участие в концертной деятельности, мастер-классах, семинарах, а также в научных исследованиях и конференциях позволяет педагогу оставаться в авангарде музыкальной науки. Неизменно восхищение у обучающихся вызывает тот учитель музыкально-теоретических дисциплин, «кто свободно владеет инструментом (соответственно, способен осуществлять исполнительскую деятельность), творчески подходит к использованию форм, методов музыкального образования и не ограничивается при этом рамками только своего предмета (готов инициировать, создавать и претворять в жизнь всевозможные культурно-просветительские проекты), и, конечно, неизменно демонстрирует высокие результаты педагогической деятельности» [163, с. 12].

Следующим важнейшим педагогическим условием для успешного овладения итальянской клавирной музыки эпохи барокко является **целостное понимание исторического контекста**, которое приводит к формированию умений применять исторические знания в учебной, научно-методической и педагогической работе обучающихся-пианистов. Понимание музыкального искусства во всех его проявлениях (истории и теории, исполнительства и педагогики, психологии) должно изучаться неразрывно от исторического контекста. Именно «изучение музыки как исторически и социально детерминированного феномена духовной

жизни человека есть общий методологический принцип всего нашего музыкознания. Значительность явлений духовной жизни сменяющих друг друга общественных формаций, обнажающиеся пласты истории, проблемы ценности культуры и культур, духовный мир, стоящий за его знаками - звуковыми структурами, духовный мир, в свою очередь сам являющийся знаком более глубоких слоев человеческого существования, - все это придает науке о музыке идейную глубину и весомость, делает ее сравнимой с другими мировоззренческими областями знания и деятельности» [160, с. 73].

Следует отметить важность изучения исторических и культурных обстоятельств, в которых развивалась итальянская клавирная музыка. Период с конца XVI и до первой половины XVIII века – это время великих открытий во всех областях человеческого знания. Научная мысль, ранее тесно связанная с религией, теперь обособляется от нее, устремляясь к новым горизонтам и существуя сама по себе. В это время происходит формирование научных дисциплин, происходит становление всех методов научного познания, что, в свою очередь повлияло на те изменения, которые произошли в области музыкального искусства: становление тонально-функциональной системы, нового гомофонно-гармонического стиля (в профессиональной музыке, создаваемая композиторами) и как следствие рождения нового жанра – оперы (крупного вокально-инструментального), сольного мадригала (камерно-вокального). Понимание процесса этого перелома и влияние его на всю музыкальную теорию должно быть положено в основу объяснительно-иллюстративного метода обучения педагогом музыкально-теоретических дисциплин.

Изучение теоретических закономерностей итальянской клавирной музыки должно также осуществляться через ознакомление с творчеством композиторов, работавших в других жанрах, так как именно опера и музыка для струнных (*concerto grosso*, скрипичный концерт) являлись жанрами-репрезентантами в Италии в эпоху барокко и, безусловно, одним своим существованием оказывали влияние на формирование характерных черт клавирной музыки.

Создание ситуаций, способствующих эмоционально-положительному настрою и готовности к деятельности, можно обозначить как **формирование позитивной образовательной среды**. Это включает в себя разработку условий, которые способствуют установлению доверительных отношений между преподавателем и обучающимися, активируют их интерес и мотивацию к обучению, а также стимулируют их эмоциональное вовлечение в процесс. Педагогам важно создать пространство для обсуждения восприятия музыки и ее интерпретации. Это может быть сделано через семинары, групповые занятия и индивидуальные беседы, что поможет обучающимся-пианистам более критически подходить к своей исполнительской трактовке.

Формирование мотивационной сферы и организация творческой активности обучающихся для свободной и продуктивной мыслительной художественно-эстетической деятельности, с одной стороны, должно осуществляться с учетом их личных профессиональных интересов, которые могут варьироваться в зависимости от разных факторов, с другой, – в аспекте значимости коллективной деятельности. Она способствует созданию мощного творческого поля, где участники могут обмениваться мнениями и взглядами. В этом контексте важно, чтобы каждая точка зрения уважалась, что обеспечивает атмосферу взаимного доверия и поддержки. Такая позиция участников способствует не только более глубокому осмыслению идей, но и стимуляции вдохновения, что в конечном итоге ведет к более качественным и оригинальным результатам в области художественно-эстетической деятельности [132, с. 51]. Таким образом, должны быть созданы такие педагогические условия, в которых эффективная организация творческой активности обучающихся требует гармоничного сочетания их индивидуальных интересов и принципов командной работы, основанных на уважении и признании мнений друг друга.

Для реализации системы межпредметных и междисциплинарных связей в музыкальном образовании необходимо выбрать методы и педагогические технологии, помогающие наиболее эффективно организовать этот процесс.

Рассмотрим наиболее важные из них, применительно к задачам нашего исследования и логики построения модели.

Методы эвристического обучения в педагогике подчеркивают важность самостоятельного поиска решений учащимися, что делает процесс обучения более активным и деятельным. «Эвристика» происходит от греческого слова «heuriskein», что означает «нахождение» или «открытие». Используя эвристические методы обучения, учитель выступает в роли наставника или модератора, поощряя учащихся исследовать и открывать знания самостоятельно. Это отличается от авторитарного подхода, в котором учитель является и источником знаний и информации, и единственным, кто оценивает усвоение знаний при выполнении обучающимися традиционных заданий. Эвристический метод побуждает учащихся брать на себя ответственность за свое обучение, вовлекаясь в изучение учебного материала, задавая вопросы и ища ответы.

Основными аспектами эвристического подхода являются активный поиск новых знаний (выдвижение гипотез и их проверка), проблемно-ориентированное обучение (метод проблемных вопросов), коллективная деятельность (обмен мнениями, идеями и подходами к решению задач), развитие критического мышления (самостоятельное аргументированное высказывание и принятие решений), обратная связь и рефлексия (анализ процесса обучения и его результатов, оценка собственных действий).

Методы эвристического обучения применимы и в обучении музыкантов-исполнителей на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам. К эвристическим методам относятся:

- метод проектов, где обучающиеся работают над созданием конкретного продукта или решения, исследуя темы глубже и применяя свои знания на практике;
- кейс-метод, когда студенты анализируют реальные ситуации (кейсы), обсуждают их и находят оптимальные решения;
- групповые дискуссии, в которых студенты обсуждают и спорят по конкретной теме, что развивает их навыки критического анализа и аргументации;

- метод редукции, что предполагает разложение сложной концепции или проблемы на более мелкие части (элементы), которые, в свою очередь затем анализируются по отдельности, прежде чем снова интегрироваться в целое, но с приданием каждому элементу своей функциональности.

Применение метода редукции применяется в аналитической деятельности обучающихся, что позволяет осуществить не только целостный анализ музыкального произведения, разложив его на отдельные элементы (звуковысотная, фактурная организация, форма), а затем собрав их обратно, рассмотреть их взаимодействие, но и, сделать *ценностный* анализ (термин Ю. Н. Холопова). Метод редукции для анализа произведений музыкального искусства был предложен Генрихом Шенкером (1868-1935) и получил широкое признание среди мировых и отечественных композиторов и музыковедов. Структура музыкального произведения по Шенкеру многоуровневая и иерархически устроенная, где первый слой (Hintergrund) является общим для всех сочинений задним планом. Слои среднего и переднего планов (Mittelgrund и Vordergrund) разрабатывают и обогащают первый слой, сообщая каждому произведению неповторимый авторский облик, «Здесь – область неповторимых композиционных решений, уникального творческого опыта <...> ощущение звукового пространства, способность охватить его в целом, Шенкер считает критерием гениальности: “Музыканты делятся на тех, кто творит, исходя из заднего плана, а значит, звукового пространства, создаваемого первичной линией, – гениев, и тех, кто движется только на переднем плане – не-гениев”» [25, с. 89-90]. Таким образом, применение метода редукции в музыкальном образовании не только развивает аналитические навыки, но и формирует ценностные ориентиры, позволяя обучающимся погрузиться в аксиологию музыкального творчества.

Метод интонационно-стилевого постижения музыки, разработанный Е. Д. Критской, представляет собой подход к музыкальному обучению, который акцентирует внимание на интонационной выразительности и стилистической идентичности музыкальных произведений, активируя процесс восприятия музыки. Этот метод направлен на формирование у студентов глубокого понимания

музыкального языка через анализ музыкально-выразительных средств с акцентом на специфику интонации, присущей стилевой эпохе, национальному или авторскому композиторскому стилю. Эффективность метода проявляется в его универсальности, что делает его применимым к широкому разнообразию музыкальных жанров и стилей. Музыка барокко, обладающая своим набором характерных интонаций и строящихся на них средств музыкальной выразительности, представляет собой идеальный объект для применения интонационно-стилевого метода. Воспитание «интонационной идентичности» через активизацию процессов восприятия музыки способствует лучшему пониманию стиля.

Как известно, музыкальное восприятие – это комплексный процесс, в ходе которого человек получает информацию, осознает и интерпретирует звуковые явления. Эта рефлексивная деятельность включает в себя как физиологические, так и психологические аспекты: от слуховой чувствительности (восприятия звука ухом, способности различать звуки по высоте, громкости, тембру и т.д.), до анализа в мозге и интерпретирования, когда слышимое преобразуется в осмысленные музыкальные идеи, основанные на личном опыте, культурном контексте и эмоциональном состоянии и т.д. Музыкальное восприятие является фундаментальным аспектом исполнительской практики, играя важную роль в формировании понимания музыки, ее интерпретирования исполнителем, и дальнейшей трансляции другим людям. Поэтому активизация процессов восприятия музыки является важнейшей составляющей музыкального образования в вузе, в первую очередь, на основе уже имеющегося музыкантского опыта (слухового анализа, исполнения музыки) с применением современных методов. Эффективные стратегии, направленные на развитие музыкального восприятия, должны включать в себя как теоретический, так и практический компоненты. Это подразумевает использование специализированных технологий анализа музыкального произведения, которые помогают обучающимся критически осмысливать стилистические, культурологические аспекты произведения, что, в свою очередь, способствует формированию более самостоятельного музыкального

мышления, основой которого является «адекватное восприятие». Этот термин, предложенный В. Медушевским, означает «прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее (при прочих равных условиях) оказывается свойственное ей восприятие. Подобно тому как в относительных истинах просвечивает абсолютная, в конкретных актах восприятия реализуется та или иная степень адекватности» [101, с. 143].

Технология развивающего обучения Д. Б. Эльконина - В. В. Давыдова на сегодняшний день применяется, преимущественно, на начальном этапе обучения в общеобразовательной школе. Однако анализ требований к общепрофессиональным компетенциям выпускников высших учебных заведений и само определение «теоретическое мышление», используемое в рамках системы Эльконина-Давыдова, позволяет сделать вывод о возможной адаптации и экстраполяции ее принципов на другие уровни образования, в том числе и музыкального [65]. Отметим, что применение технологии развивающего обучения недостаточно систематично применяется сегодня в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин в вузах, где по-прежнему общепринятым остается объяснительно-иллюстративный способ преподнесения материала, в котором слабо развит мотивационный компонент. Фактологический способ изложения материала рассчитан на фиксирование этих фактов в памяти, без выстраивания их в определенную логику, модель или систему. В результате такого обучения будущие музыканты приобретают фрагментарные знания, без понимания контекста того или иного музыкального явления.

Как известно, главной идеей развивающего обучения Д. Б. Эльконина - В. В. Давыдова является формирование у человека способности к самостоятельному добыванию знаний, а не простому запоминанию, усвоению и воспроизведению полученных из внешней среды фактов. Таким образом целью развивающего образования становится формирование теоретических способов умственных действий (рассудочно-эмпирическое мышление, разумно-

теоретическое, диалектическое мышление, содержательный анализ, содержательное абстрагирование, эмпирическое обобщение, теоретическое, содержательное обобщение и др.), так как овладение знаниями, умениями и навыками наиболее эффективно с помощью способов умственных действий и самоуправляющихся механизмов личности (познавательные потребности и способности человека). В конечном итоге, по мнению авторов, внедрение технологии развивающего обучения способствует социальному и экономическому процветанию общества, которому, «нужны не столько функционалы, владеющие в той или иной степени системой знаний навыков и умений, сколько инициативные и творческие универсальные личности» [132].

Принцип теоретического обобщения через «движение мысли от абстрактного к конкретному», являющийся одним из принципов развивающего обучения [138], является основой построения методического комплекса преподавания курса музыкально-теоретических дисциплин. По такому принципу в традиции российского музыкального образования строятся учебники по элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной форме. В первом отечественном учебном пособии для средних и высших музыкальных заведений по изучению форм музыкальных произведений, созданном И. В. Способиным – представителем московской школы преподавания теории музыки, находим прямое указание на то, что в основе изложения материала лежит принцип теоретического обобщения: «В предлагаемом учебнике изложению, по возможности придан теоретический характер, более общий, чем допускает изложение на основе анализа конкретного произведения. Самый типичный образец всегда имеет какие-либо индивидуальные черты и не содержит чего-нибудь такого, что есть в других столь же типичных образцах <...> Поэтому автор предпочел изложение, допускающее более общий характер содержания. Теоретические положения большей частью подкреплены ссылками на определенные художественные образцы» [77, с. 4].

Так как понятийные обобщения получаются путем выделения общих свойств при сравнении предметов, с помощью наблюдения, анализа различных сторон объекта – музыкального произведения, возможно выдвигать гипотезы, затем

проверять их, формулировать обобщения и даже создавать модели, позволяющие объяснять различные музыкальные объекты и процессы. В дальнейшем эти модели становятся инструментом для изучения других схожих явлений. На основе такого обучения происходит формирование теоретического мышления, являющегося важнейшим составляющей интеллектуального компонента исполнительской компетенции, которая служит основой для успешной практической музыкально-профессиональной деятельности. Приоритетной целью преподавания предметов музыкально-теоретических дисциплин должно стать развитие способности к размышлению, теоретическому обобщению на основе анализа различных художественных явлений, формированию аналитической компетентности и созданию системы понятий, что позволит не просто запомнить теоретические конструкторы, но и активно использовать их в практической музыкальной деятельности.

В результативном блоке проверяется эффективность реализации междисциплинарной интеграции как системообразующей основы музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей. В нем содержится оценка уровня сформированности интегративных музыкально-теоретических компетенций, отражающих способность обучающихся-исполнителей применять знания различных дисциплин цикла (гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений) для комплексного стилового анализа, и адекватности интерпретации музыкальных произведений, проявляющаяся в умении видеть взаимосвязи между теоретическими аспектами музыки, их историко-культурным контекстом. Модель образовательного процесса можно представить следующим образом (рисунок 1):



Рисунок 1 – Модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла

Выводы по первой главе

Междисциплинарный подход является необходимым условием совершенствования музыкально-теоретической подготовки музыканта-исполнителя в системе высшего музыкального образования. Междисциплинарный подход выступает ключевым методологическим инструментом, направленным на преодоление фрагментарности образовательной модели, традиционно разделяющей исполнительские и теоретические дисциплины. Его внедрение способствует созданию целостной системы знаний, умений и компетенций, необходимых для реализации творческого потенциала в условиях современных социокультурных вызовов.

Межпредметные связи, являясь одним из принципов междисциплинарного подхода, выступают как фактор оптимизации процесса преподавания цикла музыкально-теоретических дисциплин. Между предметами музыкально-теоретических дисциплин могут быть установлены следующие типы связей: содержательно-информационные (фактические, понятийные, теоретические); операционно-деятельные (познавательные, практические, творческие); организационно-методические (ретроспективные, параллельные, перспективные). Основным фактором эффективности функционирования развитой системы межпредметных связей в музыкально-теоретическом цикле выступает звено «знание-деятельность», позволяющее интегрировать теоретические знания в практическую аналитическую и исполнительскую деятельность, обеспечивающее непрерывность развития образовательной траектории студента-пианиста.

Эффективным образовательным ресурсом для разработки инновационных интегративных методик в музыкальном образовании является итальянская клавирная музыка барокко, специфика которой позволяет осуществлять параллельное изучение гармонии, полифонии и формы музыкального произведения в рамках единого художественного контекста.

Разработанная модель междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла обеспечивает решение актуальной образовательной проблемы, связанной с совершенствованием организационно-педагогического процесса музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов. Ведущими параметрами выбраны: междисциплинарный подход, способствующий образованию целостной системы музыкально-теоретического образования в вузе со взаимосвязанными ее компонентами, системно-деятельностный подход, направленный на активное вовлечение студентов в деятельность, компетентностный подход, обеспечивающий процесс формирования у студентов практических навыков и умений, необходимых для успешной профессиональной деятельности. Определены принципы междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла: системность построения межпредметных связей, дидактическая спираль, связь теории и практики, историко-стилевой принцип преподавания цикла музыкально-теоретических дисциплин, который непосредственно связан с изучением различных явлений музыкального искусства. Представлены педагогические условия (профессиональной компетентности педагога, целостного понимания историко-стилевого контекста, формирование позитивной образовательной среды, формирование мотивационной сферы обучающихся для свободной и продуктивной мыслительной деятельности, организация творческой активности). Наиболее значимыми методами являются: эвристический, направленный на самостоятельный поиск решений, а также интонационно-стилевой, связанный непосредственно с концепцией интонационно-стилевого постижения музыки. Основой для реализации указанных методов выбрана технология развивающего обучения, направленная на формирование творческого мышления студентов, как основы их профессиональной деятельности. Результаты функционирования модели определяются уровнем эффективности междисциплинарной интеграции как основы совершенствования музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей, что в целом определяет высокий статус профессионального музыканта-исполнителя.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕТОДИКИ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО

2.1. Организация, проведение и результаты пилотажного исследования

В целях подтверждения основных теоретических выводов диссертационного исследования, возникла потребность проведения опытно-экспериментальной работы, в ходе которой проводилась апробация авторской методики на основе предложенной в параграфе 1.3. модели.

Экспериментальное исследование включало в себя три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный (результатирующий). На констатирующем этапе осуществлялся сбор первичных данных, направленных на диагностику текущего состояния изучаемого явления. Формирующий этап включал в себя реализацию экспериментальных мероприятий, направленных на изменение изучаемого явления. Наконец, контрольный (результатирующий) этап был посвящен оценке эффективности проведенных вмешательств и обобщению полученных данных. На этом этапе сравнивались результаты, полученные на констатирующем этапе, с данными, собранными в результате формирующего этапа, что позволяло сделать выводы о значимости и эффективности проведенного эксперимента.

Перед началом эксперимента, на этапе, предшествующем констатирующему, было важно выявить актуальность изучаемой проблемы в музыкально-педагогической практике и получить эмпирический материал, необходимый для разработки авторской методики и ее внедрения в учебный процесс. С этой целью в 2022-2023 гг. проводилось пилотажное исследование, в котором принимали участие преподаватели (25 респондентов) и студенты музыкальных, музыкально-педагогических вузов, вузов культуры (73 респондента), всего – 98 человек. Информация пилотажного исследования систематически собиралась автором на

протяжении нескольких лет преподавания музыкально-теоретических дисциплин в ведущем творческом вузе Российской Федерации – ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», в ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова» на кафедре «Орган» специально-исполнительских и методических дисциплин, а также в участие в концертах органной музыки в качестве исполнителя, лектора-музыковеда в России и за рубежом.

В рамках настоящего исследования, осуществлявшегося в зарубежных академических и исполнительских центрах, автором проведен комплексный анализ нотных источников, обнаруженных в архивах и библиотеках страны изучаемого репертуара. Эмпирическая база сформирована через систематическое сольное и ансамблевое исполнительское освоение материала, что позволило выявить специфику интерпретационных и технических сложностей на практике. Наблюдение за педагогическими процессами в формате аудиторных занятий, мастер-классов ведущих специалистов, обеспечило интеграцию методологии музыковедческого анализа музыкального произведения с актуальными подходами к преподаванию исполнительских дисциплин.

Отметим, что диссертант не ограничивался лишь академическими источниками: для получения более полной картины были проанализированы блоги и онлайн-форумы, посвященные современной инструментальной практике исполнительства и педагогике. Это позволило идентифицировать актуальные тенденции в развитии исполнительской практики и оценить влияние сетевых сообществ на формирование профессиональных навыков музыкантов.

Квалитативные данные собирались при помощи следующих методов: наблюдение за уроками (индивидуальными и групповыми), детальный анализ и записи уроков (аудио и видео), анкетирование студентов и педагогов с целью выявления их мнений о современных методиках обучения, что позволило выявить профессиональные взгляды педагогов, их опыт и оценить их подход к решению конкретных педагогических задач. Собранные данные дали возможность проанализировать как положительные, так и отрицательные аспекты текущей

ситуации, позволили разработать диагностический инструментарий, позволяющий оценить эффективность существующих методик преподавания музыки барокко, и идентифицировать области, требующие улучшения и внедрения дополнительных разработок.

Основной целью опроса (анкетирование, интервью) было оценить актуальность и современное состояние исследуемой проблемы в практике музыкальной педагогики. Среди задач – выяснение того, насколько целесообразно взаимодействие музыкально-теоретических и исполнительских дисциплин в процессе подготовки музыкантов исполнителей; знакомы ли респонденты с сущностью междисциплинарного подхода и возможностями его применения в музыкальном образовании; какие применяются методы в процессе изучения музыкальных произведений эпохи барокко; насколько часто происходит обращение к методу стилевого анализа; какие необходимо создавать педагогические условия для успешного освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко и др. В анкету вошли как открытые вопросы, позволяющие респондентам высказать собственную позицию, продемонстрировать свои знания и эрудицию, так и закрытые вопросы. Вопросы были сформулированы на основе параметров представленной модели. Изложим результаты проведенного пилотажного исследования.

Первый блок вопросов был направлен на выявление степени взаимодействия преподавателя музыкально-теоретических дисциплин с преподавателями специального исполнительского класса (специальный инструмент, концертмейстерский класс, ансамбль) с одной стороны, и со студентами – с другой.

На вопрос «Поддерживаете ли Вы профессиональные, творческие контакты с педагогами по специальным дисциплинам? Есть ли у Вас обратная связь?» большинство респондентов ответили отрицательно. Приблизительно 70% опрошенных педагогов не поддерживают активных творческих и научных контактов с коллегами и, как результат, испытывают недостаток в обратной связи, что может негативно сказываться на качестве образовательного процесса.

Также стоит отметить, что около 20% опрошенных заявили о наличии связей на организационно-методическом уровне. Это может указывать на существующие структурные механизмы для сотрудничества, которых на данный момент недостаточно для перехода на более гибкий и свободный формат взаимодействия в творческом аспекте.

Из общего числа ответов только 30% респондентов выразили желание установить более глубокие связи с коллегами, что свидетельствует о наличии заинтересованности в обмене опытом и методическими практиками. Установление таких контактов может послужить основой для совместного научного и творческого роста.

Таким образом, можно сделать вывод, что значительная часть преподавателей осознает важность профессиональных контактов, но актуальная связь в области творческой и научной деятельности остается недостаточно положительной. Не получая «обратной связи», находясь в изоляции, педагоги музыкально-теоретических дисциплин испытывают трудности в определении критериев, позволяющих адекватно оценить, что является полезным и необходимым для обучающихся, а что не соответствует современным требованиям и ожиданиям образовательного процесса. Сокращение этой дистанции между членами профессионального музыкального сообщества через внедрение дополнительных мероприятий, направленных на укрепление междисциплинарного сотрудничества, таких как совместные проекты, классные и концертные мероприятия, мастер-классы и семинары будет способствовать созданию более благоприятной среды для обмена профессиональным опытом, личному и коллективному развитию педагогов и их студентов.

Закономерным следствием отсутствия связей между целями и задачами специально-исполнительских и музыкально-теоретических дисциплин, становится формирование негативного отношения к занятиям по теории музыки. На сегодняшний день наметилась тенденция пренебрежительного со стороны студентов отношения к музыкально-теоретическим предметам, иногда поддерживаемая (гласно или негласно) преподавателями музыкально-

исполнительских дисциплин. Не придавая должного значения изучению теории музыки, преподаватели, уже в начальном звене системы музыкального образования формируют соответствующее мнение у обучающихся. Данная проблема имеет глубокие последствия для формирования образовательного процесса: недостаток знаний в области музыкальной теории может отрицательно сказаться на исполнительском мастерстве будущих исполнителей, которые оказываются неготовыми к анализу произведений, грамотной интерпретации музыкального текста, пониманию структурных аспектов музыки. Игнорирование музыкально-теоретических дисциплин может снизить общую культурную грамотность обучающихся и их способность к критическому осмыслению музыкальных произведений, что в условиях глобальной конкуренции музыкального рынка негативно сказывается на создании успешной музыкальной карьеры. Для улучшения сложившейся ситуации необходимо обоюдное переосмысление роли музыкально-теоретических предметов в учебном процессе. Важно создать условия, при которых эти дисциплины будут интегрированы в практическое обучение музыкантов-исполнителей, а преподаватели специальных исполнительских классов будут осознавать их значимость.

На вопрос «Обращаются ли к Вам студенты за помощью при анализе произведений, которые они исполняют в специальном классе?» около 30 % респондентов дали положительный ответ. Это свидетельствует о том, что значительное количество студентов ценит и ищет дополнительные педагогические ресурсы для более глубокого понимания музыкальных произведений; осознают важность теоретического анализа для создания целостной концепции интерпретации; хотят развиваться в своей профессиональной музыкальной деятельности.

Однако, стоит отметить, что почти 70 % респондентов не дали положительных ответов. Это может указывать на недостаточную мотивацию студентов к теоретическому осмыслению музыкального материала, а также их убеждение в том, что анализ музыкального произведения не является необходимым навыком для их успешной исполнительской деятельности. Обучающиеся

воспринимают ее как отдельную область, независимую от теоретических знаний, что препятствует интеграции теории и практики в их образовательном процессе.

В процессе исследования выявились причины отсутствия мотивации у студентов к изучению музыкально-теоретических дисциплин: многие убеждены, что их исполнительская деятельность никак не связана с теми навыками, которые они получают в ходе музыкально-теоретической подготовки. Но следует отметить, что современный музыкант должен обладать целым комплексом компетенций в области в таких областях деятельности как музыкально-исполнительская, научно-исследовательская и профессионально-педагогическая.

Блок вопросов анкеты был посвящен современному процессу преподавания музыкально-теоретических дисциплин в вузе. На основе проведенных опросов можно выделить несколько ключевых позиций по этой теме. Вопрос о том, существует ли связь между музыкально-теоретическими предметами, такими как гармония, полифония и анализ музыкальных произведений, вызвал большой интерес и обсуждение среди преподавателей музыкально-теоретических дисциплин. 40% опрошенных высказали мнение о наличии связи между предметами, основываясь на том, что в процессе обучения теоретические знания через практическую деятельность (решение задач по гармонии и полифонии, игра упражнений, сочинений стилизаций, анализ различных сторон музыкального произведения, целостный анализ) формируются в умения и навыки. Эффективное сочетание теории и практики создает условия для активного вовлечения студентов в процесс обучения, что, в свою очередь, увеличивает их мотивацию и интерес к музыке. В результате, этот синтез знаний способствует формированию не только музыкальных навыков, но и общей культурной грамотности, что является важным аспектом подготовки современных музыкантов.

Еще 40% респондентов отметили, что существует связь по определенным формальным признакам, на основании очевидных свойств внутреннего устройства всего цикла музыкально-теоретических дисциплин. Например, преподаватели указали на схожесть форм домашних заданий и творческих упражнений; на связь через педагога, который ведет все предметы на протяжении трех лет обучения.

Наконец, другая группа респондентов, составившая около 20%, утверждает, что в каждом предмете постепенно изучаются разные стороны одного и того же явления – музыкального произведения. В этом контексте гармония, полифония и анализ представляют собой различные аспекты одного и того же объекта изучения. Гармония охватывает звуковысотную организацию, способы «складывания» звуков в горизонтальные и вертикальные структуры; полифония рассматривает взаимодействие голосов и фактурных пластов на основе звуковысотной организации, принятой в ту или иную эпоху; а анализ помогает увидеть каким образом гармония и фактура влияют на форму произведения, подчеркивая взаимосвязанность всех элементов музыкального языка.

Таким образом, опрос демонстрирует заинтересованность преподавателей по теме выстраивания связей между предметами музыкально-теоретического цикла и положительную реакцию на предложение применения комплексного и интегрированного подхода в учебном процессе, чему будет способствовать разработка организационно-педагогического обеспечения образовательного процесса обучающихся пианистов в вузах культуры.

Ответы на следующие вопросы, «Как должен быть организован образовательный процесс музыкально-теоретической подготовки обучающихся исполнителей в вузе, чтобы обеспечить взаимосвязь всех предметов цикла? На каких принципах возможно построить эффективную систему преподавания, учитывая специфику подготовки исполнителей, и какие методические подходы могут стать основой для интеграции теоретических знаний с практической деятельностью студентов?» можно разделить на две равные части, каждая из которых представляет свою точку зрения.

Многие преподаватели отмечают: для того, чтобы оставаться актуальным и соответствовать запросам времени, музыкальное образование нуждается в новых подходах. Разработка системы, которая учитывает взаимосвязь между курсами, а также усиливает динамику и эффективность освоения материала обучающимися и применение знаний на практике, может стать важным шагом в этом направлении. Среди наиболее часто встречаемых ответов по этому пункту анкетирования

встречается следующий: «интеграция знаний о гармонии, полифонии и форме способствует формированию навыка комплексного целостного анализа музыкального произведения».

Несмотря на такую потребность, многие преподаватели указывают на отсутствие в современных образовательных программах четко прописанных механизмов и инструментов для формирования интегрированной системы преподавания музыкальных дисциплин. Кроме того, внедрение таких инновационных программ если в каком-то отдельном вузе гипотетически и возможно, то может негативно отразиться на свободе перехода студентов между вузами и нарушать их права, закрепленные в Конституции Российской Федерации, в частности в статье 43, которая гарантирует право на образование в любом регионе.

Около 50% респондентов отметили, что общепринятые способы организации процесса преподавания музыкально-теоретических дисциплин являются недостаточными для подготовки современных специалистов в области музыкального искусства. В связи с этим преподаватели высказывают необходимость разработки комплексной и структурированной системы, основанной на определенном принципе, например, историческом, который принят в консерваториях, частично присутствует в планах некоторых курсов в вузах культуры. Преподаватели также отметили, что подобные попытки уже предпринимались. В частности, в Московской консерватории в 80-е гг. Т. Б. Барановой был разработан и внедрен комплексный курс теории музыки для исполнителей.

Но в то же время, около 50 % преподавателей музыкально-теоретических дисциплин отмечают следующее: обширный объем информации требует отдельного внимания к каждой из дисциплин, поэтому попытки свести их в единую систему может привести к поверхностному освещению некоторых тем и утрате полезной информации.

Таким образом, мнения разделяются: одна сторона подчеркивает отсутствие инструментария для создания стройной системы музыкально-теоретической

подготовки обучающихся музыкантов-исполнителей, в то время как другая сторона видит необходимость во внедрении современных методик в музыкально-теоретическое образования в целях обеспечения качественного и последовательного развития профессиональных компетенций обучающихся.

На вопрос «В какой мере целесообразно внедрение историко-стилевого подхода в изучении гармонии, полифонии и музыкальной формы в контексте музыкально-теоретических предметов?» были получены следующие ответы: 30% респондентов утверждают, что применение историко-стилевого подхода однозначно необходимо и существенно обогатит процесс обучения. Такой подход помогает студента обрести более глубокое понимание музыкального языка, а также осознание исторического контекста, в котором формировались различные стили и направления.

Еще 30% опрошенных дали умеренно положительный ответ, указывая на частичную целесообразность внедрения данного подхода. Эти респонденты отмечают, что хотя историко-стилевой подход может быть полезен, он должен быть адаптирован и сочетаться с другими методами преподавания, чтобы обеспечить студентов всеми необходимыми знаниями и навыками.

Однако 40% респондентов не поддерживают идею внедрения историко-стилевого подхода, ссылаясь на недостаток адекватных пособий на уровне институтов культуры, которые могли бы помочь в изучении стилевой гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений. Отсутствие качественных учебных материалов создает трудности для студентов и преподавателей, что в свою очередь затрудняет реализацию такой методики обучения.

Таким образом, можно заключить, что хотя историко-стилевой подход имеет очевидные преимущества и поддерживается значительным количеством специалистов, его эффективное внедрение требует разработки наглядных учебных пособий или доработки существующих, а также интеграции с другими образовательными методами, без чего внедрение данного подхода может оказаться неэффективным и недостаточно обоснованным.

Следующий блок вопросов был посвящен использованию примеров из музыки барокко в музыкально-образовательном процессе. Вопрос, адресованный преподавателям музыкально-теоретических дисциплин, звучал так: насколько часто в процессе преподавания гармонии, полифонии и музыкальной формы Вы обращаетесь к образцам из музыки барокко?

Согласно полученным ответам, 90% респондентов сообщили, что в рамках курса по гармонии они не используют произведения барочной эпохи, так как курс начинается с изучения музыки венских классиков, в то время как в курсе по полифонии они делают акцент на полифонической музыке Баха (в частности, ХТК). В процессе преподавания курса анализа музыкальных произведений затрагиваются лишь некоторые барочные формы, такие как старинная двухчастная форма (на примере танцев из старинной сюиты) и вариации на *basso ostinato*. Преподаватели отметили, что преподавание данного курса осуществляется через призму классико-романтических норм формообразования, без осознания специфических художественных и культурных контекстов, в рамках которых развивалась музыка барокко. Также было замечено, что сложившаяся ситуация требует исследовательского педагогического осмысления и, возможно, пересмотра вопросов методики преподавания курса анализа в высших учебных заведениях, который, как правило, повторяет курс анализа музыкальных форм на предыдущем уровне образования, расширяя лишь круг изучаемых произведений.

Около 10% респондентов указали, что активно используют примеры из музыки барокко на всех курсах в равной степени с образцами из эпохи Возрождения, классицизма, романтизма, а также произведениями XX века и классической музыки как русской, так и западноевропейской. Это свидетельствует о более интегрированном подходе к изучению музыкальных стилей, где музыка барокко рассматривается как неотъемлемая часть истории развития музыкального искусства, а также о запросе на изучение этой музыки со стороны обучающихся.

На вопрос о целесообразности введения в учебный процесс теоретических знаний о гармонических особенностях музыки барокко 70% респондентов дали положительный ответ, подчеркивая, что это обогатит курс и предоставит

возможность увидеть историческую перспективу развития гармонии на протяжении четырех веков. В то же время 30% опрошенных высказали мнение, что этот аспект не следует включать в программу, поскольку акцент должен быть сделан на обучении основам «школьного» курса гармонии, развитии музыкальной грамотности по сравнению с тем уровнем, который был достигнут в среднем специальном звене.

Некоторые из суждений, высказанные педагогами музыкально-теоретических дисциплин, нашли подтверждение и в ответах преподавателей специально-исполнительских дисциплин.

Преподавателям исполнительских классов был задан вопрос о том, как часто они пользуются методом стилевого анализа на занятиях по специальности? Примерно 30% респондентов утверждают, что активно используют этот метод в повседневной педагогической практике. Под стилевым анализом музыкального произведения они понимают следующее. Один из первых этапов знакомства с музыкальным произведением связан с обсуждением особенностей эпохи жизни композитора и создания произведения. Такой подход позволяет студентам поместить музыкальное произведение в определенной исторический и художественный контекст, что безусловно, позволяет обогатить их представление о содержании произведения, исполнительских средствах и т.д.

Около 50% педагогов начинают анализ с исследовательского подхода, сосредотачиваясь на штрихах, аппликатуре, нюансах, особенностях инструментария. Они рассматривают конкретные произведения, акцентируя внимание на технической составляющей, что позволяет учащимся осознать, как специфика исполнения и интерпретации музыки в определенный исторический период взаимодействовала с его содержанием – эмоцией, изобразительностью, символикой. Такой подход близок тем педагогам, которые относят себя к направлению «исторически информированное исполнительство».

Только 15% опрошенных отмечают, что их метод включает комплексный анализ всех компонентов музыкального произведения, в том числе гармонию, фактуру и форму. Такая работа над музыкальным произведением позволяет создать

целостное представление о всех сторонах музыкального содержания, выявить его внутреннюю структуру и механизмы функционирования всех составляющих его частей, а также сопоставить различные элементы музыки и их взаимодействие.

Такая ситуация связана с тем, что педагоги, занимающиеся преподаванием исполнительских дисциплин, зачастую не обладают достаточными знаниями о закономерностях гармонического, полифонического языка, особенностях формообразования, характерных для определенных исторических эпох. Это приводит к трудностям в обсуждении данных аспектов с обучающимися и необходимости привлечения педагогов, специализирующихся на музыкально-теоретических дисциплинах, для более глубокого осмысления и объяснения этих ключевых элементов музыкального искусства. Таким образом, междисциплинарное сотрудничество между педагогами различных направлений может способствовать более полному и качественному пониманию музыкальной теории и практики.

Практически все преподаватели специально-исполнительских классов (30 % респондентов) на вопрос «Повысится ли уровень исполнительского мастерства обучающихся при исполнении музыки барокко, если на занятиях по музыкально-теоретическим предметам будет изучаться весь комплекс музыкально-выразительных, художественно-эстетических средств этой музыки?» ответили положительно. Около 70 % респондентов отметили, что на уровень исполнительского мастерства влияет количество и качество самостоятельных занятий за инструментом, и что даже самое глубокое понимание теоретических основ барочной музыки не может заменить практику на инструменте. Преподаватели даже подчеркнули, что специфика барочной музыки требует от исполнителя не столько знаний о гармонии и в целом, теории музыки, сколько способности адаптироваться к стилевым особенностям, которые зачастую формируются интуитивно в процессе практики и «общения» с конкретным музыкальным материалом.

Опрос проводился и среди обучающихся в творческих вузах на музыкально-исполнительских факультетах. На вопрос о том, применяют ли студенты знания,

приобретенные в ходе изучения музыкально-теоретических предметов, в своей практической исполнительской деятельности, результаты показывают следующие тенденции.

Во-первых, важно отметить, что около половины респондентов (48 %) заявляют о положительном влиянии теоретических знаний на их исполнительскую деятельность. Они подчеркивают, что понимание основ музыкальной теории (гармония, фактура, структура произведения), позволяет им более глубоко интерпретировать музыкальное произведение и повышает уровень их исполнительских навыков. Например, студенты упоминают, что при регулярном посещении музыкально-теоретических дисциплин, выполнении практических творческих заданий, улучшается навык чтения с листа, поскольку изучение основ гармонии и полифонии, делает этот процесс более предсказуемым; упрощается процесс изучения новых произведений; возникает потребность в импровизации и сочинительстве, что является неотъемлемым компонентом творческой продуктивной деятельности музыканта; появляется внутренняя уверенность при работе с разнообразными музыкальными стилями.

Некоторые отмечают, что знания, полученные на музыкально-теоретических занятиях, позволяют включить в свой репертуар произведения, отличающиеся сложностью структуры композиции и музыкального языка, ранее не звучащие на отечественной академической сцене. Особенно большой интерес у них вызывает изучение тех произведений, которые они играют в специальном классе. Другие говорят о том, что освоение музыкально-теоретических предметов способствует повышению их мотивационного уровня, так как помогает обучающимся осознанно подходить к изучению различных явлений музыки, развивает интерес и желание экспериментировать на практике. Таким образом, мотивация, возникшая из понимания основ музыкального языка, становится важным фактором для дальнейшего творческого роста и самовыражения студентов.

Необходимо сказать, что более половины опрошенных сообщают о том, что они не применяют теоретические знания в исполнительской практике. Нередко можно слышать мнения о том, что сами занятия по музыкально-теоретическим

предметам, а также выполнение домашних заданий, занимают больше времени и энергии, чем применение полученных знаний в реальной практике по игре на музыкальном инструменте. Знания, получаемые в ходе музыкально-теоретической подготовки, теоретически не нужны для виртуозной игры. Это может свидетельствовать о том, что студенты не всегда видят прямую связь между теоретическими предметами и исполнительской деятельностью или не знают, как оптимально интегрировать эти знания в свою повседневную практику. Необходимо понимать, что знания по специфике применения штрихов и выбор грамотной аппликатуры, соответствующей особенностям инструментария, напрямую влияют на виртуозность исполнителя.

Учитывая такие разные, подчас диаметрально противоположные реакции, преподавателю музыкально-теоретических предметов необходимо всегда подчеркивать связь теоретических дисциплин с исполнительской деятельностью, предоставляя студентам больше возможностей для применения полученных знаний в практической работе, а также внедрять методы обучения, которые будут способствовать более активной интеграции теории в практическую деятельность. На этом пути включение в программу курса музыкально-теоретических дисциплин произведений, изучаемых студентами в классе специально-исполнительской подготовки, способно значительно повысить их мотивацию.

Другой блок вопросов был посвящен музыке барокко. Ответы на следующие вопросы «Хотелось бы Вам ближе познакомиться с музыкально-выразительными средствами и художественно-эстетическими идеями эпохи барокко в процессе обучения в вузе? Интересно ли вам узнать содержание тех музыкальных произведений эпохи барокко, которые Вы исполняете?» подтверждают интерес обучающихся к музыке барокко и желанию погружения в эту музыкальную традицию. В ходе опроса большинство респондентов, а именно 88%, выразили желание ближе познакомиться с музыкально-выразительными средствами и художественно-эстетическими идеями эпохи барокко в процессе обучения в вузе. Однако 12% респондентов отметили, что музыка барокко не вызывает у них интереса. Это может указывать на недостаток информации или на сложности, с

которыми некоторые студенты сталкиваются при обязательном прохождении этих произведений в рамках специального класса в вузе, что подчеркивает необходимость внедрения дополнительных обучающих ресурсов и мероприятий.

На вопрос, исполняют ли обучающиеся клавирную музыку итальянских композиторов эпохи барокко, 95 % ответили положительно. На просьбу перечислить имена итальянских композиторов эпохи барокко, музыку которых они исполняют в 100 % случаев было названо имя Д. Скарлатти, хотя, как известно, круг итальянских композиторов, обращавшихся в своем творчестве к музыке для клавишных, в том числе и для раннего фортепиано, очень широк. Соответственно на вопрос, «Хотели бы Вы расширить свой исполнительский репертуар за счет включения в него произведений итальянских композиторов эпохи барокко» 95 % респондентов также ответили положительно.

На основе проведенного социологического опроса можно сделать общий вывод о том, что в современном музыкально-образовательном процессе в вузе существует противоречие между устоявшейся практикой преподавания музыкально-теоретических дисциплин и потребностями обучающихся, связанными с их профессионально-исполнительской деятельностью. Отсутствует координация между целями и задачами музыкально-теоретических дисциплин и специально-исполнительскими классами, что затрудняет «проращивание» полученных на занятиях по музыкально-теоретическим предметам знаний и навыков, в реальную исполнительскую практику. В связи с этим, у обучающихся пропадает мотивация к изучению музыкально-теоретических дисциплин. Другой вывод касается музыки барокко. Проведенное исследование показывает, что все обучающиеся проявляют значительный интерес к исполнению музыки барокко, и хотели бы научиться анализировать ее, но не имеют четкой методической базы, направленной на освоение специфики данного стиля.

Приведенные результаты предварительного (пилотажного) социологического исследования подтверждают актуальность данного диссертационного исследования, а также необходимость разработки и внедрения авторской методики на основе модели междисциплинарной интеграции,

способствующей успешному освоению итальянской музыки эпохи барокко в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин, повышению уровня профессиональных компетенций обучающихся музыкантов-исполнителей в вузе.

2.2. Диагностика исходного уровня музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов в контексте освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко

Диагностика исходного уровня освоения музыкально-теоретических дисциплин обучающимися-пианистами на примере освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко проводилась на констатирующем этапе эксперимента. Целью опытно-экспериментальной работы стала проверка методико-педагогического потенциала междисциплинарного подхода в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин при освоении итальянской музыки эпохи барокко. Исследование потенциала междисциплинарного подхода в музыкально-теоретическом образовании имеет большое научно-практическое значение для развития системы высшего музыкального образования и подготовки высококвалифицированных специалистов, способных к глубокому пониманию и интерпретации музыки различных эпох и стилей.

Для реализации цели были определены последовательно решены следующие задачи:

- проведена диагностика состояния рассматриваемой проблемы на примере сформированных экспериментальной группы, обучающейся по новой модели, и контрольной группы, обучающейся по традиционной программе;
- разработаны и обоснованы критерии и показатели, по которым будет оцениваться уровень владения междисциплинарным инструментарием обучающимися-пианистами, сформированности навыка стилистового анализа при изучении итальянской клавирной музыки эпохи барокко;

- обобщен и суммирован собственный эмпирический опыт с передовыми достижениями в области преподавания музыкально-теоретических дисциплин и итальянской музыки эпохи барокко;

- разработана методика анализа собранных данных для определения степени влияния модели междисциплинарной интеграции на усвоение материала;

- доказана эффективность и целесообразность применения разработанной методики в ходе проведения опытно-экспериментальной работы с обучающимися инструментальных кафедр.

Опытно-экспериментальная работа проходила на базе ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» в 2023-2024 учебном году в контексте преподавания учебного курса «Гармония».

В контрольной группе обучение проводилось без использования новых подходов, в экспериментальной – внедрялась разработанная методика для оценки ее эффективности.

Методы опытно-экспериментальной работы

На констатирующем этапе опытно-экспериментального исследования были использованы следующие методы:

- изучение и обобщение педагогического опыта преподавания музыкально-теоретических дисциплин в высших учебных заведениях в контексте рассматриваемой проблемы;

- педагогическое наблюдение;

- анкетирование и опрос;

- интервьюирование;

- разработка диагностического инструментария для оценки знаний, умений и навыков освоения междисциплинарным инструментарием в процессе стилового анализа произведений эпохи барокко обучающимися на исходном уровне;

- беседы с практикующими педагогами музыкально-теоретических дисциплин, практикующими музыкантами-исполнителями;

- рефлексия на основе собственного педагогического и научно-исследовательского опыта;

- анализ результатов исследования с точки зрения рассматриваемой проблемы;
- применение различных форм оценивания для мониторинга прогресса обучающихся в процессе обучения и для оценки достигнутых результатов.

В соответствии с ранее указанными задачами, для корректного проведения опытно-экспериментальной работы, на констатирующем этапе исследования было необходимо определить начальный уровень обучающихся-пианистов владения междисциплинарным инструментарием в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин на примере освоения итальянской музыки эпохи барокко. В связи с этим было проведено обследование студентов, обучающихся по специальности 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, которые по количеству вошедших в них человек, были разделены на две равные группы: экспериментальную (10 чел.) и контрольную (10 чел.).

Автором исследования был разработан контрольно-измерительный инструментарий, позволяющий оценить различные аспекты процесса обучения и фиксировать уровень владения междисциплинарным инструментарием на примере освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин обучающимися по следующим компонентам: профессионально-мотивационный, когнитивно-информационный и операционно-деятельностный – ведущими показателями сформированности интеграционного звена «знание-деятельность». Приведем краткую характеристику каждого из компонентов с выявлением четких параметров и критериев оценивания. Для объективной оценки сформированности каждого из компонентов звена «знание-деятельность» нами была разработана трехбалльная система оценивания. В соответствии с данной системой, наличие 3 баллов указывает на высокий уровень освоения обучающимися итальянской клавирной музыки эпохи барокко по каждому из компонентов; 2 балла демонстрируют средний уровень, 1 балл свидетельствует о низком уровне.

Профессионально-мотивационный компонент в обучении музыкантов играет ключевую роль в формировании учебной активности и ответственности

студентов за свое обучение. Важнейшим аспектом данного компонента является наличие точных, измеримых и достижимых целей, постановка которых позволяет обучающимся четко осознать смысл предстоящей деятельности с самого начала занятий по музыкально-теоретическим дисциплинам. Целями обучающихся, как правило, является достижение высокого уровня исполнительской деятельности, успешной сольной или ансамблевой концертной карьеры, высокого профессионального статуса в музыкальной среде. Всего этого возможно добиться, будучи высокопрофессиональным специалистом, способным к продуктивной творческой деятельности на основе полученных в процессе обучения знаний. В связи с этим параметрами профессионально-мотивационного компонента являются желание повысить уровень исполнительского мастерства; потребность в поиске наиболее оптимальных подходов к анализу музыкального произведения; желание перейти от репродуктивной деятельности в области музыкально-исполнительского к продуктивной, творческой посредством повышения уровня теоретической подготовки; мотивация музыканта к освоению и включению в исполнительский репертуар малоизученных явлений клавирной музыки, в том числе, и итальянских авторов.

Таким образом можно выделить три уровня профессиональной мотивации учебной деятельности:

- низкий – репродуктивный;
- средний – продуктивный;
- высокий – творческий.

Низкий уровень (1 балл) означает, что студент овладел определенным количеством знаний и навыков без потребности к их дальнейшему применению. Средний уровень (2 балла) определяет степень профессиональной готовности студентов к применению полученных знаний и навыков в своей профессиональной деятельности. Высокий, творческий (3 балла) связан с самостоятельным решением профессиональных задач. На этом уровне можно говорить о сформированной профессиональной мотивационной сфере. Если обратиться к процессу обучения исполнителей в музыкальных вузах, то в начале обучения преобладает

репродуктивный уровень – обучающийся приобретает знания и навыки по основным предметам, развивает заложенные в нем способности, которые в ближайшем будущем будут основой его профессиональной деятельности. Это важная основа для развития мотивационной сферы. На следующем уровне в сознании студентов возникает определенная связь учебных предметов с профессиональной деятельностью, мотивация к овладению знаниями и умения, необходимых для реализации в профессии. На третьем уровне возникает творческое отношение к учебному процессу. Музыкантов начинают волновать более сложные проблемы, такие как исполнительская интерпретация, потребность в передаче знаний (многие в это время начинают свою педагогическую деятельность), возникает интерес к посещению или просмотру мастер-классов ведущих музыкантов-исполнителей.

Когнитивно-информационный компонент отражает уровень сформированности умений оперировать понятиями, их перерабатывать на сенсорно-перцептивном уровне и соотносить с вербально-лексической формой, что способствует развитию системного творческого мышления. Он включает следующие сформированные умения:

- владение базовым категориально-понятийным аппаратом музыкально-теоретических и исполнительских дисциплин;
- понимание жанрово-стилевой специфики итальянской клавирной музыки эпохи барокко;
- оперирование представлениями о существующих методах и формах освоения музыкального произведения на основе теоретико-исполнительского анализа.

Низкий уровень (1 балл) освоения знаний об итальянской клавирной музыке эпохи барокко проявляется в недостаточной способности применять базовые музыкальные понятия, распознавать жанры (токатта, соната, сюита), учитывать характерные особенности музыкального языка, а также в отсутствии навыка анализа музыкального произведения эпохи барокко и системного творческого мышления, что ведет к низкой степени осмысленности музыкального произведения

как целостного явления, отсутствию развития обучающихся в области исполнения музыки данного периода.

Средний уровень (2 балла) означает, что у обучающихся начинает формироваться необходимая база для понимания и интерпретации итальянской клавирной музыки эпохи барокко, что позволяет им более уверенно оперировать категориально-понятийным аппаратом, связанным с музыкой барокко (теоретическим и исполнительским). Обучающиеся, демонстрирующие данный уровень, знакомы с характерными особенностями жанровой картины итальянской инструментальной музыки этого периода, с чертами индивидуального композиторского стиля, что представляет собой первоначальную стадию освоения стилевого подхода анализа музыкального произведения.

Высокий уровень освоения (3 балла) свидетельствует о том, что обучающиеся осознают значимость исследования культурологических аспектов музыкального искусства барокко, влияние теоретического анализа всех компонентов музыкального произведения на исполнительский анализ интерпретацию произведения. Обучающиеся с данным уровнем демонстрируют осведомленность в вопросах современной теории и практики исполнения и изучения музыки барокко, свободно владеют понятийно-категориальным аппаратом, понимают принципы барочной гармонии и полифонии, устройства музыкальных форм, а также взаимовлияние всех компонентов музыкального произведения, что позволяет им интерпретировать произведения с учетом их структурных и содержательных особенностей.

Операционно-деятельностный компонент можно охарактеризовать как совокупность практических действий и операций, которыми овладевает обучающийся в процессе обучения, и которые необходимы для успешного восприятия и исполнения произведений итальянской инструментальной музыки барокко. Здесь проявляется сформированность звена «знание-деятельность», которое является определяющим как в каждом предмете музыкально-теоретического цикла, так и на междисциплинарном уровне: внутренние связи

цикла (гармония-полифония-анализ музыкальных форм), внешние – со специальным классом.

Параметрами данного компонента являются:

- формирование навыков стилизаций и импровизации в стиле музыки барокко;
- освоение приемов теоретико-исполнительского анализа, позволяющих оценить уровень сформированности интеграционного звена «знание-деятельность»;
- определение уровня стилистического точного исполнения итальянской инструментальной музыки эпохи барокко.

Обучающиеся с низким уровнем (1 балл) обладают минимальными знаниями и навыками в отношении стилизаций и импровизации в стиле барокко, теоретико-исполнительского анализа. Обучающиеся испытывают проблемы в идентификации и характеристике элементов гармонии и полифонии. Исполнение музыкальных произведений на этом уровне зачастую не учитывает стилистические особенности барокко, что приводит к искажению оригинального замысла композитора.

Средний уровень (2 балла) означает, что обучающиеся способны выполнять простые импровизации и стилизации в барочном стиле, в процессе выполнения различных заданий, таких как чтение с листа или анализ сочинений, обучающиеся начинают осознавать специфику использования гармонии и фактуры, начинают применять эти знания для исполнительского анализа музыкального произведения. Исполнение музыки барокко обучающимися с данным уровнем демонстрирует начальный этап применения теоретических знаний на практике.

Обучающиеся с высоким уровнем (3 балла) способны делать теоретические обобщения, используя ранее полученные знания о музыкальной теории и стилистических особенностях барокко, применяя их в своей практической деятельности; уверенно импровизируют и сочиняют фрагменты и законченные произведения в барочном стиле, проявляют творческий подход при анализе музыкальных произведений. Исполнение итальянской инструментальной музыки эпохи барокко на этом уровне характеризуется высоким мастерством и точностью.

Для определения уровней мотивации к освоению итальянской инструментальной музыки эпохи барокко, знаний о композиторах, представлений о национальных и индивидуальных стилях, историческом контексте, художественно-эстетических концепциях, музыкальном языке, структуре произведений эпохи барокко (мотивационный и когнитивный компоненты) студентам экспериментальной и контрольной групп было предложено пройти процедуру анкетирования, в которой были открытые и закрытые вопросы.

1. Что способствует вашей мотивации к изучению музыкально-теоретических дисциплин? (А. Мне интересна музыка, любое соприкосновение с ней меня мотивирует; Б. Мне интересен подход педагога к преподаванию; В. Мотивирует положительная оценка на сессии; Г. Стремление к профессиональному самосовершенствованию).
2. Как Вы считаете, знания по музыкально-теоретическим дисциплинам помогают Вам в практической исполнительской деятельности, занятиях по специальности?
3. Какие навыки Вы приобрели в колледже в курсах музыкально-теоретических дисциплин?
4. Часто ли Вы выполняли творческие задания в курсах музыкально-теоретических дисциплин?
5. Интересно ли Вам развивать творческие навыки (сочинение, импровизация) на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам?
6. Как вы оцениваете свой уровень навыка анализа музыкального произведения? (А. Высокий: могу сделать целостный анализ музыкального произведения. Б. Средний: могу проанализировать аккорды, определить вид фактуры и строение формы произведения, сделать некоторые обобщения. В. Низкий, я не умею анализировать музыкальное произведение, у меня нет такого опыта).
7. Обращаетесь ли Вы к педагогам за помощью при возникновении трудностей при анализе различных сторон музыкального произведения?
8. Обсуждаете ли Вы с педагогом на занятиях по специальности (камерному ансамблю, концертмейстерскому классу) вопросы гармонии, фактуры, формы исполняемого произведения?

9. На Ваш взгляд, каким образом музыкально-теоретические предметы (гармония – полифония – анализ музыкальных произведений) могут быть связаны между собой?
10. Как Вы понимаете термин «стилевой анализ музыкального произведения»?
11. Как Вы считаете, что необходимо знать музыканту для грамотного, с точки зрения стиля, исполнения музыкального произведения?
12. Согласны ли Вы с утверждением, что для стилистически грамотного исполнения необходимо знакомство с особенностями всего комплекса музыкально-выразительных средств музыкального произведения? А). Да, так как исполнение музыкального произведения предполагает сочетание технической, музыкально-теоретической подготовки, а также таланта исполнителя. Б). Отчасти согласен, так как техническая составляющая должна преобладать в исполнении, а трактовка произведения основывается на личном прочтении исполнителя. В). Нет, изучать музыкальное произведение с точки зрения теории музыки не обязательно, для его исполнения достаточно таланта исполнителя.
13. Согласны ли Вы с тем, что необходимо развивать навык «наслушанности» для лучшей ориентации в различных музыкальных стилях и жанрах?
14. Нравится ли Вам исполнять музыку барокко?
15. Перечислите имена итальянских композиторов эпохи барокко, произведения для клавишных которых Вы слышали?
16. Есть ли в Вашем исполнительском репертуаре произведения итальянских композиторов эпохи барокко?
17. С какими затруднениями в анализе нотного текста Вы сталкивались при разборе, разучивании произведений композиторов эпохи барокко?
18. Как Вам кажется более точное понимание музыкальных выразительных средств, которые использует композитор, влияет на уровень исполнения произведений эпохи барокко?
19. Ощущаете ли вы необходимость в совершенствовании своих музыкально-теоретических знаний и навыков для повышения уровня своих исполнительских возможностей в интерпретации музыки барокко?

20. Как часто Вы сталкивались на предыдущем этапе образования с музыкой барокко в процессе изучения музыкально-теоретических предметов?
21. Вам бы хотелось, что бы на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам больше внимания уделялось изучению произведений эпохи барокко?
22. Назовите имена музыкантов (музыкальных коллективов), в репертуаре которых музыка барокко занимает важное место.
23. Чья интерпретация барочной музыки кажется Вам наиболее убедительной с точки зрения стиля?
24. Перечислите основные этапы эпохи барокко в западноевропейской музыке
25. Соедините стрелочками имя композитора со страной его происхождения и периодом барокко, в который он работал.

Например:

Страна	Композитор	Период барокко
Германия	И.С. Бах	Поздний
Страна	Композитор	Период барокко
Австрия	Ж.-Ф. Рамо	Поздний
Италия	Дж. Габриэли	Средний
Франция	Г. Муффат	Поздний
Италия	А. Корелли	Ранний
Италия	Ал. Скарлатти	Средний

26. Перечислите характерные признаки стиля музыкального барокко.
27. Назовите особенности гармонического языка музыки эпохи барокко.
28. Знакомы ли Вы с особенностями полифонического развития в произведениях итальянских композиторов эпохи барокко? Перечислите их.
29. Известны ли Вам такие термины: период типа развертывания, старинная двухчастная форма, сонатная рифма?
30. Знаете ли Вы, в чем особенность следующих жанров инструментальной музыки эпохи барокко: канцона, концерт, старинная сюита, соната?
31. Как Вы определяете темп, динамику, штрихи в произведениях эпохи барокко?
32. Готовы ли Вы к самостоятельной интерпретации произведений эпохи барокко (без помощи педагога, наставника)?

33. При подготовке исполнительской интерпретации музыкального произведения эпохи барокко какими информационными ресурсами Вы пользуетесь. А). Базовые академические музыковедческие труды отечественных и зарубежных авторов. Б). Тематические сайты и блоги, посвященные изучению и исполнению музыки барокко. В). Каналы на различных видеохостингах по интерпретации музыки барокко. Г). Ничем не пользуюсь, занимаюсь на инструменте все свободное время.
34. Посещаете ли Вы мастер-классы, концерты (онлайн, оффлайн) исполнителей, специализирующиеся на барочной музыке?

Ответы обучающихся на блок вопросов о музыкально-теоретических предметах продемонстрировали широкий спектр мнений.

На вопрос о том, что является стимулом обучающихся к изучению музыкально-теоретических дисциплин, были получены следующие ответы: 25 % респондентов указали на свое стремление к обучению в связи с глубоким интересом к музыке, любое соприкосновение с ней является для них источником вдохновения и мотивирует на дальнейшие занятия. Еще 25 % студентов заявили: уровень их мотивация зависит от подхода педагога к преподаванию, подчеркивая тем самым важность качественного образовательного процесса и методов, используемых преподавателями. При этом 20 % опрошенных указали на то, что положительная оценка на сессии служит для них главным стимулом к обучению. Наконец, 30 % обучающихся заинтересованы в профессиональном самосовершенствовании, музыкальном развитии. Таким образом, интерес к музыке и стремление к профессиональному развитию (55 % из всех опрошенных) являются доминирующими факторами мотивации к изучению музыкально-теоретических дисциплин обучающимися на констатирующем этапе эксперимента.

На вопрос, помогают ли знания по музыкально-теоретическим дисциплинам обучающимся в практической исполнительской деятельности, занятиях по специальности 55 % ответили положительно, 45 % дали отрицательный ответ, 10 % затруднились ответить. На вопрос о приобретенных в колледже по музыкально-теоретическим дисциплинам навыках, в 60 % ответов был упомянут курс гармонии («Могу решать задачи», «Умею играть модулирующий период по своему началу»,

«Могу проанализировать аккорды в музыкальном произведении»). Отметим, что эти ответы напрямую связаны с теми формами заданий, которые встречаются на вступительных экзаменах в вуз. В 30 % случаев респонденты ответили, что научились понимать структуру сонатной формы, рондо, вариаций. Другие 10 % респондентов ответили, что изучение музыкально-теоретических дисциплин помогло им научиться критически оценивать как свое исполнение, так и своих коллег и использовать нетривиальные подходы к интерпретации произведений. 90 % опрошенных на вопрос, выполняли ли они творческие задания в курсах музыкально-теоретических дисциплин в колледже ответили отрицательно. Только 10 % ответили, что они предпринимали попытки сочинения и импровизации, но в рамках индивидуальных занятий по композиции. Соответственно, на вопрос о желании развивать творческие навыки, готовности выполнять творческие задания и внедрении инновационных технологий в образовательный процесс по музыкально-теоретическим дисциплинам было получено 90 % положительных ответов.

Как известно, при теоретическом изучении музыки любой эпохи необходим высокий уровень сформированности навыка анализа различных аспектов (гармонического, фактурного, структурного, содержательного и др.) музыкального произведения. Исходя из этого, обучающимся был задан блок вопросов о том, насколько развиты навыки анализа, сталкиваются ли обучающиеся с трудностями при выполнении данной формы работы, обращаются ли они за помощью?

Исследование показало, что 55 % обучающихся уверенно оценивают свои навыки анализа музыкального произведения на высоком уровне. Они умеют не только идентифицировать основные структурные элементы (гармонического языка, фактуры и формы), но и связать их воедино, поняв целостную концепцию музыкального произведения, делать сравнительный анализ различных стилей и эпох; 30 % указывают на средний уровень сформированности данного навыка, при этом выделяя способности анализировать и называть отдельные аккорды, определять фактурные особенности; 15 % обучающихся чувствуют себя неуверенно и оценивают свой уровень сформированности навыка анализа

музыкального произведения как низкий. При возникновении затруднений при анализе различных сторон музыкального произведения обучающиеся обращаются к своему педагогу по специальному классу (15 %), при этом сообщая, что беседы о теоретических аспектах музыкального текста возникают лишь изредка, 55 % обращаются к педагогам музыкально-теоретических дисциплин, 15 % пытаются разобраться сами, обращаясь к научно-методической литературе. Еще 15 % ответили, что иногда прибегают к частным платным услугам в том случае, если по учебному плану необходимо выполнить письменный анализ музыкального произведения, так как боятся не справиться с данной формой работы самостоятельно.

На вопросы «Каким образом предметы музыкально-теоретического цикла (гармония – полифония – анализ музыкальных произведений) взаимосвязаны между собой?» 20 % обучающихся отметили их важность в процессе подготовки музыканта; еще 20 % ответили, что объектом во всех предметах является музыкальное произведение, анализируемое с разных сторон; однако, несмотря на очевидные взаимосвязи, большинство опрошенных (60 %) не осознают высокой степени взаимодействия этих дисциплин, где содержание каждого из этих предметов проистекает из предыдущего, формируя интегрированную систему знаний. Зачастую это затрудняет понимания места и роли музыкально-теоретического образования в современном образовательном процессе музыканта-исполнителя.

Блок вопросов о стилевом анализе музыкального произведения продемонстрировал наименьший уровень осведомленности обучающихся. Несмотря на то, что с термином «стиль музыкального произведения» в профессиональной практике сталкивались 100 % респондентов, уточняющие вопросы позволили выявить некоторые лакуны в их представлениях о стилевых характеристиках различных музыкальных эпох и направлений.

Проанализировав ответы, стало понятно, что в понимании подавляющего числа обучающихся (85%) словосочетания «анализ музыкального произведения» и «стилевой анализ музыкального произведения» являются синонимами, тогда как

15 % отметили, что понимают стилевой анализ как процесс, включающий исследование всех аспектов музыкального произведения (структурного и содержательного) в их соотношении с закономерностями музыкального языка определенной эпохи, страны, композиторской школы и т.д.

На вопрос: «Что необходимо музыканту для грамотного, с точки зрения стиля, исполнения музыкального произведения?» в большинстве ответов (60 %) респонденты подчеркивали важность понимания исторического и культурного контекста, в котором было написано произведение; 25 % выразили необходимость знакомства с характерными выразительными средствами, применяемыми в конкретных стилях; 10 % отметили, что необходимо изучение инструментария и условий бытования и исполнения музыки; 5 % указали на важность изучения исторических трактатов (!).

Что касается изучения особенностей всего комплекса музыкально-выразительных средств для грамотного с точки зрения стиля исполнения, мнения студентов разделились. Многие из них (50 %) согласны с необходимостью органичного развития всех качеств исполнителя: техники, теоретического знания и артистического «чутья». Другие (35 %), хотя и признают важность теоретической и технической подготовки, склонны считать, что личный подход исполнителя может играть решающую роль в трактовке произведения. Некоторые обучающиеся (15 %), придерживаются мнения о том, что талант исполнителя способен компенсировать отсутствие теоретических знаний. Однако, как известно, это чревато рисками недостаточно глубокого восприятия и передачи музыкального материала.

Анализ ответов на вопросы, направленных на выявление специфических теоретических знаний о музыке барокко, показал недостаточный для современного музыканта-исполнителя уровень осведомленности по данной тематике.

На вопрос об основных этапах эпохи барокко в западноевропейской музыке только 30% участников анкетирования ответили корректно, в то время как в ответах других (70%) были допущены ошибки. Самая частая из них – неправильное соотношение временных рамок стиля барокко с другими музыкальными эпохами

(классицизм, романтизм), что указывает на недостаток знаний о появлении музыкальных стилей в истории музыкальной культуры, а также отсутствие сведений о происходивших изменениях в музыкальном языке барокко на протяжении более полутора столетий. Большая часть опрошенных (75 %) не смогли правильно соотнести имя композитора с определенной эпохой и национальной школой.

В то же время, своими ответами на предложение перечислить характерные признаки стиля музыкального барокко, обучающиеся (около 80%) продемонстрировали способность к теоретическим обобщениям на основе практического знакомства с музыкальным материалом и общей музыкальной эрудированности. Наиболее часто встречающиеся ответы (более половины, ответивших верно) связаны с термином барокко, который в отечественной музыкальной литературе определяется как «жемчужина неправильной формы». Видимо отсюда возникли и характеристики этого музыкального стиля в ответах обучающихся: «пышная, вычурная музыка»; «стиль с большим количеством контрастов в соседних частях»; «очень сложный, многоэлементный стиль». Около 30% верно отмечали, что барокко – это время появления оперы, инструментальной музыки для сольных инструментов и ансамбля. Некоторые подчеркивали, что в музыкальных произведениях (особенно в клавирной музыке И.С. Баха) часто встречается сложная полифоническая фактура; другие, что существовали региональные музыкальные традиции (немецкое, итальянское, французское барокко и т.д.).

Несмотря на хороший общий уровень осведомленности о музыкальном стиле барокко, ответы на конкретные вопросы о жанрах и формах, об особенностях гармонического, полифонического развития в произведениях эпохи барокко, продемонстрировали, что обучающиеся сталкиваются с трудностями при анализе специфических аспектов музыкального произведения этого периода. И если на вопрос об особенностях жанров барочной музыки (фуга, концерт, старинная сюита, соната) более половины (60 %) дали развернутые ответы с разной степенью корректности, то на вопрос «Назовите особенности гармонического языка музыки

эпохи барокко?» большая часть (95 %) респондентов затруднялась ответить или предоставила ответы, не обладающие достаточной степенью полноты и детализации. Все это может быть обусловлено недостаточным уровнем теоретических знаний о барочной музыке, а также отсутствием навыка анализа произведения барокко на предыдущих образовательных этапах. В результате, будущие музыканты-исполнители нередко оказываются в ситуации, когда им не хватает необходимых знаний для анализа и создания на его основе полноценной интерпретации произведений барокко, что препятствует их профессиональному росту и пониманию музыкального наследия данного периода.

Следующий блок вопросов был посвящен наличию музыки барокко в исполнительском репертуаре обучающихся и образовательном процессе других дисциплин. На вопрос «Нравится ли Вам исполнять музыку барокко?» 65 % респондентов ответили положительно. Они подчеркнули, что им нравится играть музыку барокко как сольно, так и в ансамбле, что свидетельствует о значительном интересе к этому музыкальному направлению. На предложение перечислить итальянских композиторов, чьи клавирные сочинения присутствуют в исполнительском репертуаре, были названы следующие имена: Д. Скарлатти (его имя 19 раз встретилось в ответах), А. Вивальди (1), Б. Марчелло (1). Следует отметить, что итальянская клавирная музыка представлена в исследуемом контексте лишь сонатами Доменико Скарлатти, в то время как на самом деле внушительный корпус сочинений, относящихся к этой эпохе и традиции, в жанровом отношении очень разнообразен, а количество имен насчитывается десятками.

В ходе анкетирования обучающимся был задан ряд вопросов, посвященных исполнению музыки барокко. Были выявлены несколько ключевых трудностей, с которыми респонденты сталкиваются при разборе и разучивании произведений. В большинстве ответов (60 %) было указано, что структура музыкального произведения очень сложна для понимания, это затрудняет процесс освоения и выучивания материала. В целом, по ответам стало очевидно, что к анализу произведений эпохи барокко обучающиеся подходят с позиций «школьной»

гармонии, в которой отдельно не предусмотрено рассмотрение гармонии эпохи барокко. Курс же полифонии вообще изучается исполнителями впервые только в вузе, что также затрудняет восприятие музыкального произведения. Другие респонденты отметили сложности в поиске оптимальных аппликатурных решений (20 %), 15 % подчеркнули сложности с выстраиванием динамики и агогики, 5 % упомянули, что им не хватает знаний по стилистическим особенностям этой музыки, а также широкого исторического контекста для верной интерпретации. Очевидно, с этим связан тот факт, что на вопрос «Удовлетворены ли Вы уровнем своего исполнения произведений музыки барокко?» не было получено положительных ответов. И напротив, на вопрос «Ощущаете ли вы необходимость в совершенствовании своих профессиональных навыков для повышения уровня своих исполнительских возможностей в интерпретации музыки барокко?» было получено 95 % положительных ответов.

Соответственно, следующий блок был направлен на выявление путей преодоления сложившейся ситуации в соответствии с концепцией данного исследования. Необходимо было установить, насколько часто и эффективно взаимодействовали обучающиеся с музыкой барокко на дисциплинах музыкально-теоретического цикла. В процессе исследования были выделены главные тенденции.

Большинство обучающихся (70 %) заинтересованы в теоретическом изучении музыки барокко. Они понимают ее роль в мировой музыкальной истории, что создает предпосылки расширения собственных знаний в области теории и практики исполнения этой музыки. Исходя из количества изучаемой барочной музыки на занятиях по музыкально-теоретическим предметам обучающимися отмечается довольно редкое обращение к музыке этой эпохи, специфике музыкального языка уделяется недостаточно времени по отношению к музыке классико-романтической традиции. Что касается актуальности получаемых знаний на музыкально-теоретических предметах в исполнительской деятельности, то большинство респондентов (75%) отмечают пользу изучения теоретических аспектов барочной музыки в их практической исполнительской деятельности. В

связи с этим, большинство обучающихся (75 %) выражают желание уделять больше времени произведениям барочной музыки на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам, что способствовало бы более качественному и быстрому освоению музыкального материала при разучивании произведений в исполнительском классе.

Вопрос о том, необходимо ли развивать навык «наслушанности» для лучшего ориентирования в различных музыкальных стилях и жанрах, не вызвал каких-либо противоречий, в свою очередь свидетельствующий об осознанном понимании важности «активного слушания» для формирования музыкального вкуса.

В ответах на просьбу назвать имена музыкантов (музыкальных коллективов), в репертуаре которых музыка барокко занимает важное место, фигурировали следующие имена и названия коллективов: Реми Бодэ, Гленн Гульд, Ванда Ландовски, Давид Ойстрах, Мюррей Перайя, Святослав Рихтер, Григорий Соколов, Андреас Шифф. Имена же наиболее авторитетных современных исполнителей музыки барокко, в частности, Il Giardino Armonico, Чечилия Бартоли, Тревор Пиннок и др. не были упомянуты респондентами. В своих ответах на вопрос «Чья интерпретация барочной музыки кажется Вам наиболее убедительной с точки зрения стиля» респонденты (85 %) указывали имена «корифеев» западной и отечественной фортепианной школы; 15 % затруднились ответить на этот вопрос.

На вопрос о том, влияет ли на уровень исполнения произведений эпохи барокко более точное понимание музыкальных выразительных средств, которые использует композитор, большинство респондентов (90%) ответили положительно. В работе над системой выразительных средств в музыке эпохи барокко преобладающее количество респондентов (65 %) всецело полагаются на профессиональное мнение и опыт педагога по специальности; 35 % респондентов ориентируются на авторитетные нотные издания с многочисленными и детализированными редакторскими указаниями. Соответственно, на вопрос «Готовы ли Вы к самостоятельной интерпретации произведений эпохи барокко (без помощи педагога, наставника)?» 85 % ответили отрицательно.

Для выявления методов развития навыка самостоятельной работы над

интерпретацией музыкального произведения, обучающимся был задан ряд вопросов. Согласно полученным данным, около 35% респондентов обращаются к базовым академическим музыковедческим трудам отечественных и зарубежных авторов. Тем не менее, только 20% опрошенных пользуются тематическими сайтами и блогами, посвященными изучению и исполнению музыки барокко. Примерно 25% используют каналы на различных видеохостингах, которые предоставляют полезные советы по интерпретации музыки барокко. Около 20% обучающихся заявляют, что не пользуются никакими ресурсами и все свободное время посвящают занятиям за инструментом.

В отношении посещения мастер-классов и концертов музыкантов, специализирующихся на барочной музыке, следует отметить, что только 30% студентов активно участвуют в таких мероприятиях, включая как оффлайн, так и онлайн форматы. Остальные 70% либо не имеют доступа к таким событиям, либо не осознают их важность для собственного развития.

Таким образом, результаты проведенных измерений на констатирующем этапе исследования позволили выявить текущий уровень сформированности мотивационно-профессионального (таблица 1, 2) и когнитивно-информационного компонентов (таблица 3, 4) у обучающихся в контексте освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко.

Таблица 1 – Результаты измерений мотивационно-профессионального компонента (шкала отношений) на констатирующем этапе

Экспериментальная группа	Контрольная группа
1	2
1	2
2	1
3	1
1	1
2	1
1	2
1	1
2	2
2	2

Таблица 2 – Результаты измерений мотивационно-профессионального компонента (порядковая шкала) на констатирующем этапе

Уровень	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Высокий	10 %	0 %
Средний	40%	50%
Низкий	50%	50%

Таблица 3 – Результаты измерений когнитивно-информационного компонента (шкала отношений) на констатирующем этапе

Экспериментальная группа	Контрольная группа
1	1
1	2
2	1
2	1
1	1
2	1
1	2
1	1
1	2
2	1

Таблица 4 – Результаты измерений когнитивно-информационный компонента (порядковая шкала) на констатирующем этапе

Уровень	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Высокий	0 %	0 %
Средний	40%	30%
Низкий	60%	70%

Для определения исходного уровня операционного-деятельностного компонента в аспекте освоения клавирной музыки итальянских композиторов эпохи барокко на констатирующем этапе исследования, обучающимся было предложено проанализировать, а затем исполнить часть из сонаты К. Ф. Поллароли.

Анализ выполненного задания продемонстрировал определенные трудности, с которыми столкнулись студенты. Несмотря на наличие навыка анализа отдельных сторон музыкального произведения (определение структуры и функции

аккордов, особенностей фактуры в данном произведении), обучающиеся не смогли правильно определить форму музыкального произведения, расшифровать украшения, а также определить темп и динамику, в котором должно исполняться произведение. При исполнении наблюдались штриховые, аппликатурные, агогические ошибки. Это может свидетельствовать не только о недостаточном уровне навыка анализа произведений барочной музыки, но и о наличии у обучающихся некоторых пробелов в понимании стилистических характеристик и художественных средств, присущих музыке этого периода. Результаты измерений операционно-деятельностного компонента на констатирующем этапе приведены в таблицах 5 и 6.

Таблица 5 – Результаты измерений операционно-деятельностного компонента (шкала отношений) на констатирующем этапе

Экспериментальная группа	Контрольная группа
1	1
1	2
2	1
2	1
1	1
2	1
1	1
1	1
1	2
1	1

Таблица 6 – Результаты измерений операционно-деятельностного компонента (порядковая шкала) на констатирующем этапе

Уровень	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Высокий	0 %	0 %
Средний	30%	20%
Низкий	70%	80%

Анализ полученных данных приводит к констатации факта низкого уровня освоения обучающимися итальянской клавирной музыки эпохи барокко. В связи с чем возникла необходимость в разработке специальной авторской методики,

внедрение которой было осуществлено на формирующем этапе экспериментального исследования.

2.3. Апробация эффективности авторской методики по реализации модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла на основе итальянской клавирной музыки эпохи барокко

На формирующем этапе экспериментального исследования для обучающихся контрольных групп была применена традиционная, общепринятая методика преподавания, соответствующая утвержденной рабочей программе дисциплины «Гармония» для бакалавров по программе подготовки «Фортепиано». Данная программа разработана в соответствии с образовательными стандартами высшего образования и ориентирована на закрепление и развитие базовых знаний и навыков, необходимых для понимания закономерностей гармонических особенностей музыкальных произведений разной стилевой направленности. Подобные программы широко используются в учреждениях высшего образования и являются типовыми для подготовки музыкантов-исполнителей. Однако их недостаточная универсальность обуславливается, во-первых, исключением тем по изучению особенностей гармонического языка эпохи барокко, во-вторых, отсутствием учета необходимости внедрения междисциплинарных связей, обеспечивающих достаточную интеграцию получаемых в ходе музыкально-теоретической подготовки знаний с практической деятельностью.

Обучающимся экспериментальной группы был предложен авторский курс стилевой гармонии, разработанный на основе модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла, который не только демонстрирует возможности интегративного изучения гармонии, полифонии и музыкальной формы, но также на основе звена «знание-деятельность» позволяет установить связь с исполнительской практикой. В процессе изучения стилевых особенностей той или иной эпохи, включая взаимодействие полифонической и гомофонно-гармонической фактур, ладовую организацию, различные

гармонические последовательности, композиционные принципы, жанровые характеристики, обучающиеся не только осваивали теоретические аспекты, но и применяли их на практике: анализировали музыкальные произведения, исполняли фрагменты произведений, определяли на слух гармонические и полифонические элементы, сочиняли и импровизировали «в стиле». Такой подход позволил студентам не только углубить свои знания, но и развить навыки, необходимые для профессиональной интерпретации и исполнения музыки различных стилевых направлений.

Основной формой экспериментальной работы стали групповые занятия по музыкально-теоретическим дисциплинам со студентами-пианистами в вузе. В экспериментальной группе были реализованы лекционные и практические занятия, на которых обучающиеся получили возможность ознакомиться с теоретическим базисом, необходимым для освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко и получения навыков стилизового анализа музыкального произведения. Так как показателями уровня освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко студентов-пианистов являются мотивационно-профессиональный, когнитивно-информационный и операционно-деятельностный компоненты, раскрытие содержания каждого из них.

Содержание мотивационно-профессионального компонента в процессе подготовки студентов-пианистов к освоению клавирной итальянской барочной музыки направлено на формирование комплексной мотивации к учебной деятельности через стимуляцию внутренних и внешних факторов. Поскольку важнейшим аспектом мотивационного компонента является наличие четко определенных профессиональных целей, связанных со специфическими потребностями и стремлениями будущих профессиональных музыкантов-исполнителей (выступления, конкурсы, запись альбомов, педагогическая и просветительская работа и др.), возникает необходимость в формировании определенных навыков на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам, таких как интерпретация произведений, работа с аудиторией, самостоятельной работы с информацией и критическим ее осмыслением. В связи с этим, развитию

мотивационного компонента в процессе апробации авторской методики способствовало:

- создание положительной образовательной среды, где в формате коллективной деятельности студенты могли свободно делиться своими мнениями и взглядами об итальянской клавирной барочной музыке. Регулярная обратная связь от преподавателя, его поддержка, предоставляемая возможность для публичных выступлений развивают уверенность в себе и десенсибилизируют. В связи с этим, поведенческий шаблон «страх публичного выступления», считающийся одним из наиболее значимых барьеров на пути к успешной музыкальной карьере будущего исполнителя, может быть разрушен;

- использование мультимедийных технологий и интерактивных ресурсов позволило соприкоснуться с барочной музыкой, исполненной на старинных клавишных инструментах, в том числе, самом раннем из сохранившихся до наших дней фортепиано (1720 г.) мастера Б. Кристофори. Кроме того, лекции на таких каналах, как The Royal Academy of Music, The Baroque Music Channel, La Petite Bande знакомят с историей музыкальных инструментов, форм и жанров, используемых в барокко, биографиями композиторов эпохи, позволяют прослушать интервью исполнителей, в репертуаре которых музыка барокко занимает важное место. В процессе занятий с использованием мультимедийных технологий, обучающиеся после прослушивания того или иного исполнения могли продемонстрировать свои предпочтения, высказать свою точку зрения не только на музыкальное произведение, но и исполнительскую интерпретацию;

- создание собственных произведений (стилизаций) и аранжировок в стиле музыкальной барочной традиции с дальнейшим включением их в исполнительский репертуар обучающихся. Такой подход за счет осмысленного и целенаправленного использования элементов барочной традиции, а также творческой активности, позволяет постепенно выйти на средний и высокий уровень (продуктивный и творческий) освоения итальянской клавирной музыки. Кроме того, данный подход исторически обусловлен и приближает современного музыканта к практике эпохи барокко, где заимствование и переработка музыкальных идей были

распространенным явлением. Примером может служить деятельность Иоганна Себастьяна Баха, который преобразовывал произведения Альбинони, Марчелло и Вивальди, создавая на их основе оригинальные клавирные концерты.

Содержание когнитивно-информационного компонента определялось объемом и степенью овладения категориально-понятийным аппаратом музыки барокко, необходимый для среднего и высокого уровня освоения итальянской клавирной музыки, а также формирования навыка стилевого анализа музыкального произведения с дальнейшей интеграцией теоретических знаний в исполнительскую практику. В связи с этим были сформулированы следующие ключевые задачи, которые решались в процессе лекционных групповых занятий:

- ознакомить обучающихся с базовым категориально-понятийным аппаратом музыки эпохи барокко, принятым в музыковедческом и исполнительском профессиональном сообществе;

- представить основные сведения о стилевом и жанровом разнообразии итальянской клавирной музыки эпохи барокко, композиторских школах, региональных традициях и их представителях, инструментарии, а также музыкально-выразительных средствах;

- развить у обучающихся способность к анализу отдельных элементов музыкального языка музыки барокко (гармония, фактура, форма, ритм, тембр и т.д.) и выявлению закономерностей взаимодействия всех компонентов в музыкальном произведении;

- сформировать навык стилевого анализа музыкального произведения на основе сведений об историческом контексте, философских идеях, художественно-эстетических концепциях, национальных и региональных традициях, композиторско-исполнительской теории и практике эпохи барокко;

- обеспечить обучающимся понимание существующих методов и форм освоения музыкальных произведений на основании теоретико-исполнительского анализа для эффективного применения теоретических знаний в практической исполнительской деятельности;

- составить словарь «Барокко: шаг за шагом», в котором бы фиксировалась не только терминология, но также имена композиторов эпохи барокко, исполнителей этой музыки, инструментарий, делались краткие заметки по тому или иному вопросу.

Содержание операционно-деятельностного компонента определялось необходимостью интеграции теории и практики с целью формирования конкретных умений и навыков у обучающихся. Поэтому после изложения в блоке лекций теоретического материала проводились групповые практические занятия, направленные на активную деятельность студентов, что соответствует одному из главных принципов педагогики – связи теории и практики. В соответствии с параметрами операционно-деятельностного компонента, практические задания были направлены на:

- формирование навыка создания стилизаций, аранжировок и импровизации, что позволяет обучающимся через знакомство с текстами музыкальных произведений эпохи барокко, создавать свои, принимая во внимание специфику и стиль барочной музыки. Это способствует развитию творческого мышления, что является одной из основополагающих задач современного музыкального образования;

- освоение методики стилевого анализа музыкального произведения для развития способности интерпретировать все средства музыкальной выразительности, преодолевать технические и стилистические трудности, формирования осознанного подхода к исполнению;

- формирование навыка «активного слушания» произведений клавирной музыки итальянского барокко, способствующего лучшему ее пониманию, развитию музыкального вкуса, повышению уровня исполнительской интерпретации. Для этого на практических занятиях проводился слуховой анализ музыкального произведения и идентификация средств музыкальной выразительности (лад, тональный план, характер мелодического движения, фактура и форма). Коллективное обсуждение записей произведений позволяло делиться своими наблюдениями и делать определенные теоретические обобщения

по поводу стиля звучащих произведений. В ходе практических занятий применялась и более традиционная форма работы – это сочетание слухового восприятия с визуальным анализом нотного текста, с обязательным маркированием всех средств музыкальной выразительности;

- определение уровня стилистически точного исполнения итальянской клавирной музыки эпохи барокко посредством сравнительного анализа (критическая оценка своих и чужих интерпретаций формируют у студентов чувство музыкального стиля с акцентом на таких элементах музыкальной выразительности, как динамика, артикуляция, фразировка и использование исторически обоснованных приемов исполнения, что в сочетании с теоретическими знаниями создает комплексное представление о специфике барочной интерпретации);

- работа с нотными изданиями, изучение факсимиле рукописей оригинальных нотных текстов, печатных первоисточников, уртекстов, сопоставление их с современными редакциями.

Кроме того, важной частью практических занятий стало самостоятельное исполнение итальянской клавирной музыки эпохи барокко, включая как чтение с листа, так и подготовленное исполнение. В конечном итоге, включение самостоятельного исполнения в образовательный процесс на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам формирует не только исполнительские навыки, но и способствует более продуктивному усвоению музыкального языка барокко, что является неотъемлемой частью подготовки высококвалифицированного музыканта.

Специальный интегративный курс «Основы изучения итальянской клавирной музыки барокко» состоял из лекционных и практических занятий. В лекциях была изложена вся базовая теоретическая информация об итальянской клавирной музыке эпохи барокко, необходимая для формирования достаточных навыков для освоения обучающимися данного явления. Особое внимание в курсе было уделено стилевому теоретико-исполнительскому анализу музыкальных произведений, осуществляемому с использованием междисциплинарного подхода.

Представим тематический план курса лекций:

1. Итальянская клавирная музыка барокко в ряду искусств.
2. Жанровая палитра итальянской клавирной музыки эпохи барокко. Токката, сюита конца XVII – начала XVIII века.
3. Принципы формообразования, средства музыкальной выразительности и их взаимодействие в клавирных сочинениях итальянских композиторов эпохи барокко.

Темы практических занятий:

1. Методика стилового анализа на примере Токкаты «Кукушка» Б. Пасквини.
2. Выполнение обучающимися самостоятельной работы (стилевой анализ одной из частей сюиты Д. Циполи).

Лекция 1. Итальянская клавирная музыка барокко в ряду искусств.

Целью лекционного занятия было ввести обучающихся в контекст итальянского барокко, охватывающее период с конца XVI века до начала XVIII века. Исследование культурных процессов, способствовавших формированию уникальной художественной идентичности Италии, поможет сформировать целостное представление о музыкальных явлениях периода барокко. Для достижения этой цели лекция была структурирована таким образом, чтобы, с одной стороны, установить взаимосвязь между различными видами искусств и социальной и политической обстановкой, эстетическими идеалами, философскими и научными идеями, а с другой, проследить, какое место клавирная музыка занимает в ряду других искусств – живописи, архитектуры и литературы. Материалы лекции были представлены в форме презентации (приложение Б).

В ходе лекции был сделан акцент на том, что во второй половине XVII – первой половине XVIII века Италия переживает трудные времена в социально-экономической и политической сферах существования государства. Политическая раздробленность и экономическая разобщенность, многолетние войны, многократное перераспределение южно-европейских земель между Испанией, Францией, Австрией и Савойским герцогством, неурожайные годы, экономический кризис привели к снижению уровня жизни населения и упадку

итальянской культуры и науки. В итоге, будучи еще совсем недавно страной, где жили и работали титаны эпохи Возрождения, страной, которая задавала высочайшую планку европейским государствам во всех сферах жизнедеятельности, к XVII веку Италия утрачивает свои ведущие позиции в Западной Европе.

Далее было отмечено, что влияние политической обстановки сказалось и на развитии философии в Италии: после расцвета философской мысли в эпоху Возрождения, наступил спад и в Новое время философия в Италии развивалась не так бурно.

Были приведены краткие сведения о деятельности выдающего философа эпохи барокко в Италии Джамбаттиста Вико (1668-1744). В рассматриваемый период в Италии он был настоящим титаном философской мысли, «наследником» традиции эпохи Возрождения. Вико автор «Оснований новой науки об общей природе наций», содержащих ряд гениальных, хотя и идеалистически выраженных идей относительно закономерностей общественного развития, философии и филологии как одной единой науки, считая, что философия без филологии «пуста», а филология без философии «слепа». Это отражает характерный для того времени междисциплинарный и синтетический характер его исследования. Его труд лег в основу исторической антропологии, современной культурологии и культурного плюрализма, согласно которому, каждая подлинная культура обладает своим собственным неповторимым видением, иерархией ценностей. Кроме того, в своих трудах Вико призывает отказаться от здравого смысла и размышлений, ведь «талант действовать в соответствии с интуициями “общего чувства” у Вико именуется *ingenium* или *ingegno*, т.е. умение проникать в суть предмета, видеть его со всех сторон и во взаимосвязи с другими предметами — способность, в равной мере необходимая поэту для “нахождения” метафор и философу для формулировки диалектических умозаключений» [64, с. 399].

Также были затронуты вопросы итальянской литературы и живописи. На протяжении долгого времени существовало мнение, что литература Сеиченто (именно так называют XVII век в истории итальянского искусства) лишь отражает

угасший свет итальянского литературного искусства Ренессанса. Эта точка зрения, сформировавшаяся уже в XVIII веке, оставалась общепринятой до середины XX века. Однако исследователи нашего времени говорят о том, что «словесность итальянского барокко являются в высшей степени репрезентативными для истории этого стиля, а изучение литературы Сейченко много дает для понимания культурного развития Европы, и не только в XVII-ом, но и в последующих столетиях» [64, с. 8].

Полифоничность, одновременное сосуществование различных литературных течений и школ, жанров, сочетание литературного языка, диалекта и вольгаре в одном и том же сочинении – основная характерная черта итальянской литературы эпохи барокко. Необходимо упомянуть и деятельность различных академий, действовавших на территории всей Италии, которые объединяли в борьбе «с дурным вкусом» в искусстве ученых, поэтов, художников и музыкантов. Пожалуй, самой известной стала академия Аркадия, первое заседание которой состоялось в Риме 5 октября 1690 г., участниками которой были А. Корелли, Б. Пасквини и Ал. Скарлатти. Учрежденная отрекшейся от шведского престола королевой Христиной, этот первоначально поэтический феномен «римской академии Аркадия, питая творчество Дж. Гравины, Л. Муратори, Дж. Вико, П. Джанноне, Ф. Альгаротти, а также комплекс многих факторов вывел в середине [восемнадцатого] века литературу Венеции и Ломбардии в лидеры итальянского Просвещения» [64, с. 330].

Живопись Италии XVII века представила собой уникальный культурный феномен, где одновременно сосуществовали несколько художественных направлений (*maniera grande*, караваджизм, *pittori della realta*).

Приводились краткие характеристики каждого из направлений, а также изображения картины художников. В ходе лекции был задан вопрос: «Наблюдалось ли влияние одних видов искусств на другие?». В поисках ответа на этот вопрос нужно помнить, что в художественной культуре каждой страны и эпохи виды искусства существуют и развиваются не изолированно, а во взаимосвязи друг с другом, обнаруживая общие тенденции. Однако, конкретные

механизмы воплощения этих тенденций в живописи и музыке значительно различаются в их конкретных проявлениях в произведениях искусства. Одной из черт, объединяющих музыку и живопись эпохи барокко, является их общая направленность к передаче эмоционального опыта, цель искусства этого периода — это общение со зрителем, воспитание и иногда даже нравоучение. Там, где взаимодействуют изобразительное искусство и музыка, как, например, в храмовом пространстве во время богослужения или в синтетических формах, таких как опера, воздействие на личность человека только усиливается.

Безусловно, поиск прямых аналогий между музыкой и живописью окажется скорее всего безуспешным. Однако, если взглянуть на оформление титульных страниц нотных изданий, то можно обнаружить это единство культурного пространства искусств барокко. Дизайн титульной страницы являлся не только информативным элементом, но и устанавливал определенный контекст для восприятия произведения, создавал ощущение принадлежности к высокой культуре. Для визуального сравнения были представлены титульный лист сборника Микеланджело Росси «*Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cembalo*» (ок. 1630) и картина Орацио Джентилески (1563 – 1639) «Святые Цецилия, Валериан и Тибурций» (ок. 1620) (рисунок 2 и 3). Многофигурность, пышность оформления, избыток орнаментации и использование изысканных шрифтов подчеркивали торжественность и величие представляемого музыкального материала.

Вся визуальная составляющая картин эпохи барокко наполнена метафоричностью. То же прослеживается и в оформлении титульных страниц нотных изданий того времени. Герб семейства Барберини, мальтийский крест и кисти галеро⁵ в оформлении титульного листа говорят о том, что, скорее всего, издание посвящено кардиналу Антонио Барберини. А в нижней части титульного листа расположено аллегорическое изображение Славы (с трубой в руках) в

⁵ Галеро — кардинальская шляпа, очень большая, плоская, красная, с широкими полями, с которых по сторонам свисают по 15 кисточек. Галеро является геральдическим отличием сана кардинала.

окружении двух женских фигур, одна из которых музицирует на чембало, а другая, будто заслушавшись, опустила скрипку. Эти дамы – как бы художественное представление идеи творческого выбора автора сборника Микеланджело Росси, который, будучи блестящим скрипачом своего времени, на время оставляет скрипку ради сочинения музыки для клавишных [см. об этом: 196].

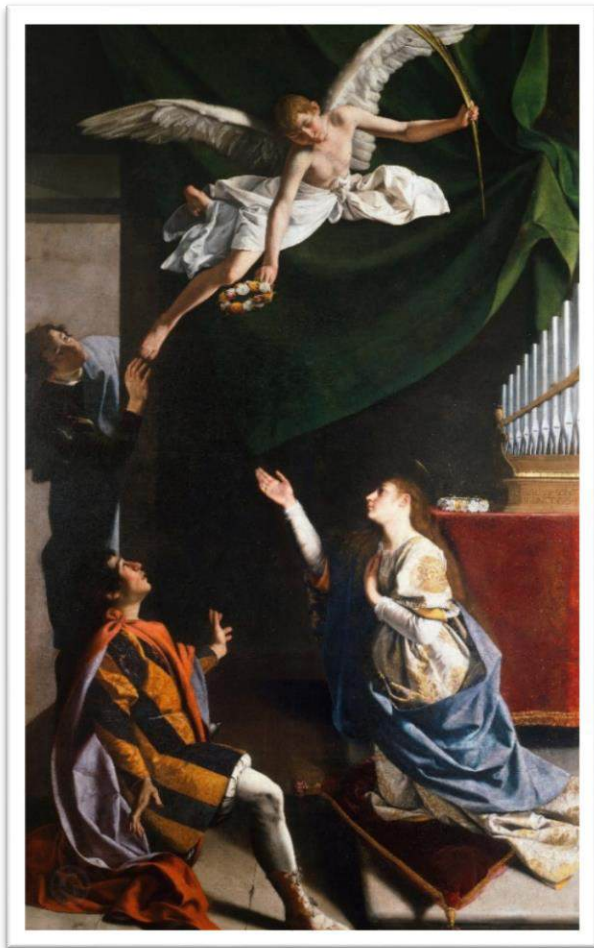


Рисунок 2 –
Орацио Джентилески (1563 – 1639)
«Святые Цецилия, Валериан и
Тибурций»



Рисунок 3 –
Титульный лист сборника
Микеланджело Росси «Toccate e
correnti d'intavolatura d'organo e
cembalo»

Однако именно музыкальное искусство как раз в эпоху барокко в Италии достигает своего расцвета, что отразилось в появлении новых жанров, прежде всего оперы, а также сольной (главным образом скрипичной) и ансамблевой сонаты,

инструментального концерта. Ярчайшими представителями итальянского музыкального барокко являются такие мастера, как Дж. Фрескобальди, Кл. Монтеверди, А. Корелли, А. Вивальди, Ал. и Д. Скарлатти, Дж. Перголези, которые внесли своим творчеством огромный вклад в развитие европейского музыкального искусства. Развивались и совершенствовались струнные смычковые инструменты, благодаря деятельности Н. Амати, А. Гварнери, А. Страдивари; появляется раннее фортепиано (приложение Б).

Музыкальная жизнь была невероятно яркой: открывались новые оперные театры, устраивались широкомасштабные празднества с участием большого количества музыкантов: певцов, композиторов, инструменталистов. В музыкальной жизни Рима, оплота католицизма, важное место занимали церковные праздники. Например, для проведения праздников в честь Св. Людовика в церкви Luigi dei Francesi 25 августа 1665 года были привлечены: четыре полных хора (один постоянный церковный хор и три приглашенных), 42 певца, 6 органов и органистов, 4 скрипки и виола, спинет, 4 лютни или теорбы.

Необходимо было также объяснить обучающимся место, которое занимала клавирная музыка в Италии. Клавирное творчество итальянских композиторов эпохи барокко было своеобразной творческой лабораторией, областью экспериментов и открытий, «которая в период своего расцвета, начавшегося в конце XVII века, обладала необычайной широтой охвата различных стилей и жанров. Она стала в это время, вплоть до середины XVIII века, глашатаем и провозвестником всего передового, что свершалось в других жанрах музыкального искусства» [44, с. 317]. В недрах этой региональной ветви европейского клавирного искусства происходил процесс формирования клавирной сонаты и становление сонатной формы.

В заключении лекционного занятия было сделан следующий вывод: изучение музыкального произведения должно начинаться с исследования стилевых тенденций эпохи, которые обнаруживают себя и реализуются в различных видах искусств; для этого необходимо привлекать знания из области музыковедения, искусствоведения, истории, культурологии. Это, в свою очередь, предоставляет

возможность не только выявлять взаимоотношения и взаимовлияния между различными направлениями искусства, но и исследовать характерные стилистические особенности конкретных музыкальных произведений на основе междисциплинарных связей.

Лекция 2. Жанровая палитра итальянской клавирной музыки эпохи барокко. Токката, сюита конца XVII – начала XVIII века.

Вводная часть лекции посвящена периодизации истории итальянской клавирной музыки эпохи барокко, в котором исследователи обычно выделяют два больших периода – до Фрескобальди включительно и после него. Первый – от появления первого печатного сборника итальянской клавирной музыки (XIV в.) до творчества Фрескобальди. В это время происходит переход от интабуляций вокальной и ансамблевой музыки к созданию оригинальных клавирных пьес, формируются основные жанры итальянской клавирной музыки – канцона, ричеркар, токката, фантазия. В данный период наблюдается значительное увеличение количества музыкальных произведений, созданных для клавесина и органа. Количество основных известных на сегодняшний день сборников превышает 70. Во второй период, верхней границей которого является год публикаций сборника сонат «*Essercizi per gravicembalo*» Д. Скарлатти⁶, начинается процесс постепенного отмирания сложившихся жанров (например, интонация, фантазия) и замещения их новыми – сюитой, циклической сонатой, а также перерождения некоторых жанров – токкаты, например, интерес к которой не иссякает. Однако сборников клавирной музыки появляется гораздо меньше: всего чуть более 20-ти основных известных нам собраний. Связано это с повышением интереса к струнным инструментам, ансамблевой инструментальной музыке и расцветом оперы.

Жанровый состав итальянской клавирной музыки эпохи барокко очень

⁶ Вопрос о том, может ли Скарлатти в полной мере считаться настоящим представителем итальянской школы, после того как большую часть своей жизни провел вне Италии, у музыковедов до сих пор не решен до конца.

разнообразен и насчитывает около 30-ти наименований (ричеркар, токката, сюита и отдельные танцы – аллеманда, куранта, сарабанда, жига, ария, канцона, соната, вариации, версы, офферторий, фуга, каприччио и др.) и классифицируются по нескольким признакам: светские и церковные, органные и клавесинные, имитационные и неимитационные, инструктивные и художественные, циклические, вариационные.

Знаковыми для итальянской клавирной музыки жанрами эпохи барокко явились токката и сюита.

Токката как музыкальный жанр заслуживает особого внимания в контексте исторического и стилистического анализа, поскольку с момента своего возникновения она обладала значительным художественным потенциалом, выраженным в многообразии ее форм и разновидностей. Именно эта изначальная вариативность и жанровая разветвленность делают токкату особенно интересной для изучения, позволяя исследовать ее эволюцию, особенности интерпретации и роль в развитии музыкальной культуры.

Этимологически термин «токката» восходит к итальянскому глаголу «*tossare*», который переводится как «дотрагиваться», «прикасаться». Этот глагол отражает не только физическое взаимодействие исполнителя с инструментом, но и символизирует творческое освоение музыкального материала.

Одной из наиболее ярких разновидностей токкаты является светская токката для чембало, которая отличалась высокой степенью виртуозности и демонстрировала техническое мастерство композитора-исполнителя. Такие произведения часто служили своеобразной демонстрацией исполнительского искусства, сочетая в себе сложные пассажи, импровизационность и богатство гармонических решений. В то же время, медленная органная токката, известная как *Toccata per Elevazione*, представляла собой иной подход к жанру. Она была ориентирована на глубокое исследование акустических и тембральных возможностей органа, часто использовалась в литургическом контексте и способствовала созданию возвышенной, медитативной атмосферы.

В XVII-XVIII веках токката предстает и как отдельная пьеса (Циполи, Клементи), и как пьеса в составе цикла (Делла Чьяйя), и как многочастная композиция (Скарлатти, Дуранте), название которой («токката») обычно давалось по первой пьесе.

Сюита в эпоху барокко занимала одно из центральных мест в системе клавирных жанров всех европейских стран. Под барочной сюитой обычно понимается тип многочастного сочинения, состоящего из самостоятельных инструментальных пьес преимущественно танцевального или программного характера, объединенных на основе тональной общности или другого принципа [19, с. 199]. Итальянская клавирная сюита была поставлена в сравнительный ряд с сюитой немецкой традиции, с которыми обучающиеся хорошо знакомы, поскольку сюиты Баха являются основой учебного репертуара в начальном и среднем звене музыкального образования. Как известно, типичным для сюит Фробергера, как основоположника немецкой сюиты, является набор из четырех танцев – аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Именно такая последовательность является основой сюит Баха. Однако в эпоху барокко преобладали сюиты «нетипизированного строения», состав которых не был жестко регламентирован. Сюиты такого типа создавали итальянские композиторы эпохи барокко.

Итальянская клавирная сюита прошла через несколько этапов становления. Первый этап связан с формированием в ансамблевой музыке последовательности из двух контрастных по темпу и метрической организации танцев по типу *Tanz* – *Nachtanz*. Они встречаются в итальянских рукописях, начиная с XIV века. Вторым этапом – интабуляция (переложения) таких последовательностей для клавишных инструментов (середина XVI – начало XVII веков). В это время ведущим принципом работы с танцевальными темами является вариационность.

Третий этап связан с творчеством Фрескобальди. В его клавирной музыке встречаются группы из разных танцев – *Baletto*, *Corrente del baletto*, *Passacagli*, *Corrente*. Танцы в его клавирной музыке теряют свою прикладную функцию и становятся основой для создания художественного произведения. Его куранты –

изящные стилизации, изложенные в трех- или четырехголосной развитой, наполненной имитационностью фактуре.

Четвертый этап связана с именами композиторов второй половины XVII – начала XVIII века Бернардо Пасквини и Доменико Циполи, в творчестве которых представлены блестящие образцы сюитного жанра. Их сюиты отмечены итальянским песенно-танцевальным мелодизмом, контрапунктической изобретательностью, лаконизмом и завершенностью музыкальной формы. Изучение сюит итальянских композиторов позволяют поставить жанр клавирной сюиты в широкий сравнительный ряд, продемонстрировав синтез национальной идентичности с общеевропейскими стилевыми тенденциями.

В заключении лекции был сделан вывод о том, что изучение итальянской клавирной музыки, в частности таких жанров, как токката и сюита, позволяет проследить их эволюцию на протяжении истории музыкального искусства. Оба жанра – токката и сюита – отражают ключевые тенденции своего времени: стремление к техническому совершенству, интерес к контрастам и разнообразию форм, а также поиску баланса между национальным и общеевропейским, свободой выражения и структурной целостностью. Для обучающихся пианистов освоение этих жанров особенно важно, так как оно позволяет не только проникнуть в стилистические особенности музыки эпохи барокко, но и, устанавливая перспективные связи, осознать историческую преемственность в развитии музыкальных жанров и форм.

Лекция 3. Принципы формообразования, средства музыкальной выразительности и их взаимодействие в клавирных сочинениях итальянских композиторов эпохи барокко.

В ходе лекции рассматривались закономерности стиля музыкального барокко общие для всех стран Западной Европы, а также сугубо национальные характерные черты итальянской клавирной музыки этого периода. Фокус лекции был направлен на выявление системного взаимодействия элементов музыкального языка (гармонии, формы, жанра, фактуры и др.), что позволило установить (на основе междисциплинарного подхода) их функционально-семантическую

взаимозависимость и роль в формировании стилевой специфики конкретного произведения. Данный подход к произведению позволяет раскрыть многоуровневую структуру объекта, определить его место в широком культурно-историческом контексте, тем самым сделав его более «объемным» и «многомерным».

Звуковысотная организация. В лекции особое внимание уделялось освещению процесса формирования централизованной тональной системы, которая стала основой для гармонического мышления барокко. Эпоха барокко характеризуется переходом от модальной системы (характерной для эпохи Возрождения) к гармонической тональности классического типа, которая окончательно сформировалась в эпоху классицизма. В результате этого перехода возникли специфические барочная модальность и барочная тональность. В барочной тональности еще долго будут появляться черты модальности за счет сочетания элементов старинных церковных ладов с новыми гармоническими условиями мажора и минора. Отметим эти особенности:

- сопоставление аккордов секундового и терцового соотношения;
- наличие построений (как правило на участках, связанные с развертыванием), не имеющие острого тяготения к тонике;
- использование последовательности аккордов, структура которых зависит от строения гаммы лада (например, вместо традиционных уменьшенных трезвучий мажорного аккорда на II низкой ступени в миноре (элемент фригийского лада), мажорного аккорда на VII низкой в мажоре (элемент миксолидийского лада)); появление минорного трезвучия на пятой ступени мажора (элемент миксолидийского лада); мажорного трезвучия на IV ступени в миноре (элемент дорийского лада) и др.

Формообразование. В эпоху барокко окончательно утверждается мажоро-минорная система, которая становится полем для действия гармонической тональности с четким тональным центром – тоникой и гармоническими функциями – T, S, D. Движение функций на основе тяготения к тонике (которая теперь может быстро меняться за счет отклонений, возникающие из-за использования

хроматизмов) становятся основой для построения характерных оборотов и законченных музыкальных форм. Представлены были краткие характеристики и тональные планы самых распространенных в итальянской клавирной музыке форм произведений (таблица 7).

Таблица 7 – Типичные формы произведений итальянской клавирной музыки эпохи барокко

Барочная одночастная форма (период типа развертывания)	Не уходит за пределы основной тональности. 1 этап: ядро – показ основной тональности с помощью типичных оборотов (T-S-D-T; T-S-D; T-D-T; T-D и т.п.); 2 этап: развертывание – обход тональностей первой степени родства, секвенционное развитие; 3 этап – кадансирование в основной тональности.
Барочная двухчастная форма	T – D : S – T : Каждая из частей представляет собой барочную одночастную форму, возможно наличие промежуточной каденции на побочных ступенях, используются тональности первой степени родства с возможным повтором (корреспондированием) материала заключительных каденций.
Барочная трехчастная и многочастная форма	Первая часть: T – D; Вторая часть (и последующие): → каденция на побочных ступенях тональностей первой степени родства; Заключительная часть: → T.
Вариационные формы (фактурно-орнаментальные, вариации на basso ostinato, вариации с чертами вариационной сюиты)	Отсутствие тонального развития от вариации к вариации
Контрастно-составная форма	Количество частей: от двух. Общее движение от T к T. Тип контраста: фактурный, темповый, метрический.
Концертная форма	Складывается из проведения темы и интермедий, количество частей – от пяти. Общий тональный план формы (по тональностям проведения темы): T – D – S – T.
Предклассическая сонатная форма	Большая вариантность структуры. T – D : – T : Эксп. Разраб. и репр.
Фуга	T – обход тональностей первой степени родства → D → T

В ходе лекции особо подчеркивалось, что тональное развитие преимущественно ограничивается тональностями первой степени родства, а отклонения в побочные ступени происходит с применением типичных оборотов: D – T, S – D – T и т. п. (в побочных тональностях). Анализ любой из этих форм должен начинаться с анализа каденционного плана сочинения, который является ключом к

определению формы. В контексте изучения форм особый интерес представляет малая одночастная форма, которая может быть формой целого произведения, а может являться частью более крупной формы. В ходе лекции особо было подчеркнуто различие между малыми формами барокко и классико-романтической традиции. Если период классико-романтического типа – это форма, «предназначенная исключительно для экспозиции материала», то период типа развертывания включает в себе три принципа изложения материала – экспонирование, развитие и каданс. Предклассическая сонатная форма отличается от классической обилием вариантов структуры (краткость разработки, отсутствие некоторых тем в репризе и др.), а также нетрадиционными решениями для тонально-гармонического плана. Такие сравнения в ходе лекции позволяли устанавливать перспективные связи с будущим курсом анализа музыкальных произведений.

В итальянской клавирной музыке полифонические формы представлены большим количеством жанровых обозначений (фуга, канцона, ричеркар, фантазия, версет). Однако в лекции основное внимание было сосредоточено на фугах конца XVII – начала XVIII века. Итальянская fuga устроена более просто, чем fuga Баха. В ней контрапунктическая основа экспозиционного раздела сочетается с довольно продолжительными свободными неимитационными эпизодами (интермедиями) с использованием «псевдо-контрапунктов» в виде параллельного движения. В фуге представлена лишь одна полная экспозиция тем, часто используются удержанные интермедии, которые повторяются точно или транспонируются. Гармонический язык отличается простотой, с частым использованием тоналностей первой степени родства, особенно доминанты для мажора и минора или параллельного мажора для минора. Важной особенностью является наличие весомой совершенной каденции в середине произведения, создающей ощущение структурной завершенности. Определив, чем отличаются итальянские фуги от немецких, удалось установить параллельные связи с исполнительскими дисциплинами, и перспективные – с курсом полифонии.

Фактура. Эпоха барокко представляет собой уникальный этап в истории музыкального искусства, характеризующийся сложным взаимодействием различных типов фактур. Если в эпоху Возрождения преобладала полифоническая фактура, а в период классицизма на первый план вышла гомофонно-гармоническая, то барокко стало временем их тесного сосуществования и взаимопроникновения. Композиторы создают сочинения и в гомофонно-гармонической фактуре, и в полифонической; пользуются разными видами фактур в соседних разделах одного сочинения (малый полифонический цикл, контрастно-составная форма). В то же время, активное взаимодействие фактур приводит к появлению так называемого смешанного склада, органично сочетающий в себе принципы полифонического и гомофонно-гармонического типов [78, с. 141]. Смешанный склад фактуры является одной из характеристик музыкального стиля барокко в целом.

В качестве примера такого типа фактуры было предложено сыграть и проанализировать одну из вариаций из пьесы Б. Пасквини «*Variazioni per il Paggio Tedesco*».

Пример № 6. Б. Пасквини «Variazioni per il Paggio Tedesco».



В связи с частым использованием смешанного типа фактуры в сочинениях итальянских композиторов эпохи барокко полифонические приемы развития материала можно встретить не только в полифонических, но и в гомофонных

формах. В ходе лекции были приведены примеры из клавирных сочинений итальянских композиторов эпохи барокко с использованием приемов полифонического развития:

- простой контрапункт;
- сложный контрапункт (подвижной, обратимый, допускающий удвоение, допускающий метрическое изменение);
- строгая и свободная имитация;
- канон и каноническая секвенция;
- гомофонная имитация.

В ходе лекционных занятий акцент делался на установление связей между предметами на уровне понятий и теоретических обобщений, которые позволяют выявлять функционально-смысловые связи между гармонией, полифонией и формой, определяющие их роль в создании многоуровневой организации музыкального произведения, и определить его стилевую идентичность.

В процессе прохождения лекционного материала по итальянской клавирной музыке барокко на основе междисциплинарного подхода у обучающихся формировалось представление о различных аспектах данного музыкально-исторического феномена, способствуя лучшему его освоению. В частности, представленный в лекциях подход позволяет понять, как изменения в социальной и культурной жизни влияли на все виды искусства, в частности, на музыку. Характеристика средств музыкальной выразительности во взаимосвязи всех компонентов позволяет преодолеть фрагментарность и дискретность применения знаний из отдельных дисциплин при анализе музыкального произведения. В результате, произведение предстает не как набор отдельных приемов, а как живой организм, где гармония, полифония и форма взаимно обусловлены культурным кодом эпохи, философско-эстетическими идеалами, «звучащим пространством». Это формирует у исследователя и исполнителя способность к такой интерпретации, где техническое мастерство сочетается с пониманием исторической преемственности и символической многозначности музыкального текста.

Таким образом, междисциплинарный подход на основе историко-стилевого анализа музыкального произведения преодолевает ограничения узкоспециализированного анализа, создавая синергетический эффект, при котором целостное понимание того или иного явления возникает не как сумма частей, а как качественно новая модель, возникающая на основе интеграции полученных данных. Это позволяет выявить скрытые взаимозависимости между компонентами; раскрыть многоуровневую структуру объекта, определить его место в широком культурно-историческом или научном контексте, тем самым сделав его более «объемным» и «многомерным».

В заключении лекционного блока студентом было предложено ответить на контрольные вопросы.

1. Какое положение занимала итальянская клавирная музыка эпохи барокко в ряду других искусств, других музыкальных жанров?
2. Назовите периоды развития итальянской клавирной музыки эпохи барокко, композиторские школы и их основных представителей.
3. Перечислите основные жанры итальянской клавирной музыки эпохи барокко?
4. В чем состоит отличие итальянских клавирных сюит от сюит немецкой традиции?
5. К каким музыкальным формам итальянские композиторы эпохи барокко обращались чаще всего в своем клавирном творчестве?
6. Чем отличается период типа развертывания от классического периода?
7. Назовите тональный план барочной двухчастной формы.
8. Перечислите основные полифонические приемы, назовите особенности полифонических произведений итальянских композиторов эпохи барокко.

Блок практических занятий был направлен на формирование навыка стилевого музыкального анализа. Для этого было необходимо не только продемонстрировать обучающимся возможности анализа отдельных сторон музыкального языка произведения (гармонии, фактуры, формы), но и проследить интегративный синтез всех элементов, иллюстрируя их взаимозависимость. Кроме

того, анализируемое музыкальное произведение рассматривалось в рамках широкого культурно-исторического контекста и внемузыкальных явлений, что позволило объяснить обучающимся его художественную ценность и место в истории музыки.

Тема практического занятия: Методика стилового анализа на примере Токкаты «Кукушка» Б. Пасквини.

Вводная часть практического занятия была сосредоточена на обосновании необходимости освоения стилового анализа студентами и его значении для повышения качества музыкального исполнения. В рамках лекции был назван и представлен ряд имен музыкантов, чей авторитет в области музыкально-исполнительского искусства является общепризнанным. Было отмечено, что многие из этих выдающихся исполнителей активно сочетают свою исполнительскую практику с научной деятельностью, исследуя, каким образом следует исполнять музыкальные произведения с точки зрения стиля и контекста создания.

Дальнейшее изложение материала практического занятия представляет поэтапный план действий, основанный на авторской методике стилового анализа музыкального произведения.

На первом этапе предлагалось составить творческий портрет композитора, поместить выбранное сочинение в историко-культурологический контекст. Для этого необходимо было привести некоторые биографические данные композитора, описать условия, при которых композитор обращался к созданию сочинений для клавишных. Было подчеркнуто, что Бернардо Пасквини (1637-1710) был не только выдающимся итальянским композитором и педагогом, но и исполнителем-виртуозом на клавишных инструментах, оставивший немалое число сочинений для органа и чембало. Сочетание композиторской, исполнительской и педагогической деятельности представляло собой характерную черту эпохи барокко, когда музыканты зачастую обладали универсальными навыками, что позволяло им эффективно функционировать в различных аспектах музыкальной культуры того времени.

Далее были приведены сведения о внушительном количестве клавирных сочинений, их месте о роли в творчестве композитора. Было замечено, что кроме Пасквини такой большой интерес к музыке для клавишных среди итальянских композиторов позднего барокко наблюдался только у Доменико Скарлатти. Однако если Скарлатти концентрировался в основном на сонате, то Пасквини обращается практически ко всем бытующим в его эпоху жанрам.

В ходе практического занятия был затронут вопрос выбора нотного издания для анализа и последующего исполнения музыкального произведения. Было подчеркнуто, что для исполнения музыки старинных авторов необходимо пользоваться авторитетными нотными источниками. Были продемонстрированы три нотных текста одной и той же токкаты с целью проведения сравнительного анализа и выбора издания для последующего возможного исполнения этой пьесы. Первый – один из самых ранних, из сборника «*I clavicembalisti Italiani*» (издательство Д. Рикорди, Милан, начало XX века); второй текст из авторского манускрипта, факсимильное издание которого вышло в 2005 г.; третий текст – из критического издания собрания клавирных сочинений Бернардо Пасквини под редакцией известного исследователя клавирной итальянской музыки Возрождения и барокко А. Каридео.

Коллективное обсуждение разных нотных изданий одного и того же сочинения продемонстрировало живой интерес обучающихся относительно редакций музыкальных произведений. Сравнительный анализ показал, что наиболее подходящим является последнее издание А. Каридео (рисунок 4). Оно, по сути, представляет собой уртекст, наиболее приближенный к авторскому первоисточнику, без внесения в него дополнительных редакторских указаний (штрихов, аппликатуры, динамики и т.д.), именно на его основе необходимо проводить дальнейшие стилевые изыскания. Все участники образовательного процесса, согласились с тем, что старинную музыку необходимо играть по нотам, наиболее приближенным к оригиналу. Кроме того, текст издания записан в удобной традиционной нотации.

Toccata con lo scherzo del cucco



Рисунок 4 – Фрагмент токкаты из издания клавирных сочинений Б. Пасквини
под редакцией А. Каридео

Второй текст (рисунок 5) показался хоть и оригинальным авторским, но сложным для использования в ежедневной практике, так как для записи нотного текста Пасквини использует три ключа – соль, до, фа. Ключи до или соль – для верхнего нотоносца, в котором шесть линеек, а ключи до и фа для нижнего семилинейного. Тем не менее, демонстрация факсимильного издания рукописи композитора вызвала большой интерес у обучающихся. Они отмечали, что им ранее не приходилось сталкиваться с рукописными нотами в своей музыкальной исполнительской и учебной практике. Такое взаимодействие с оригинальным материалом позволяет не только соприкоснуться с историей и ощутить «дыхание времени», но является толчком к источниковедческому исследованию и постановке многих творческих вопросов, связанных с исполнением этой музыки.



Рисунок 5 – фрагмент токкаты из факсимильного издания собрания сочинений Б. Пасквини (издательство «Fuzeau Classique», 2005 г.)

Наибольшее количество вопросов у обучающихся вызвал текст первого издания токкаты, в котором редактор сделал многочисленные купюры, а также внес темповые, штриховые, агогические и динамические указания, более соответствующие более поздней традиции (рисунок 6). Такое издание не может выступать в роли основы для анализа и стилистически грамотного исполнения музыкального произведения.

Поскольку «Toccata con lo Scherzo del Cucco» является частью большого собрания «Sonate per graveseimbalo», то было принято решение остановиться на содержании всего сборника. В нем собраны 123 пьесы, среди которых токкаты, тастаты, партиты, вариации, сюиты, отдельные танцы, пассакалии, канцоны, ричеркары, фантазия, каприччио, fuga, арии.

Второй этап практического занятия был посвящен непосредственно музыкальному произведению «Toccata con lo scherzo del Cucco», анализу содержания и средств всех средств музыкальной выразительности. Первое, на что было обращено внимание – это определение жанра, перевод названия; оно потребовало перевода и уточнения использования некоторых терминов.



Рисунок 6 – Фрагмент токкаты из сборника «I clavicembalisti Italiani»
(издательство Д. Рикорди, Милан, начало XX века)

В ходе анализа особенностей пьесы, авторских указаний в тексте, был сделан вывод, что «Toccata con lo Scherzo del Cucco» является светской токкатой и предназначалась для исполнения на чембало. Далее необходимо было обратиться ко второй части названия – «con lo Scherzo del Cucco». Как известно, «scherzo» переводится с итальянского как «шутка» или «трюк», а Cucco – это cuculo, кукушка. Таким образом, название пьесы переводится как Токката «Шутка кукушки». Далее было отмечено, что эта Токката – одна из немногих, наряду с Capriccio sopra il Cucco Дж. Фрескобальди, программных пьес в клавишной музыке Италии в XVII веке. Перед участниками образовательного процесса встал закономерный вопрос: каково же в этой пьесе программное содержание, есть ли оно, или композитор ограничивается лишь звукоизобразительностью и подражанием «пению» кукушки?

Для ответа на этот вопрос необходимо было обратиться к некоторым фактам биографии композитора. На протяжении более, чем 20-ти лет композитор создал 14 опер, 11 из которых были написаны нас сюжеты греческих мифов и греческой истории. В их числе был сюжет о том, как Зевс добивался любви Геры. Необходимо было напомнить сюжет этого мифа. Зевс, плененный красотой Геры, хотел сделать

ее своей седьмой женой, но гордая богиня отвергала все его настойчивые ухаживания. Тогда Зевс задумал хитрую уловку: приняв облик кукушки, он поднял бурю, которая вихрем занесла его на колени Геры. Жалея птичку, Гера прижала ее к своей груди, и в тот момент произошло чудо превращения. Зевс, вернувшись в человеческий облик, заявил ей, что теперь она обязана стать его женой. Таким образом, было выдвинуто предположение, что появление такой пьесы могло быть вдохновлено хорошо известным композитору сюжетом [197, р. 256-269]. Сделанный в дальнейшем ходе практического занятия структурный анализ пьесы нашел обоснование для этих предположений.

С целью ознакомления обучающихся с эталонной интерпретацией клавирной музыки эпохи барокко, Токката была прослушана в исполнении Roberto Loreggia. В технически совершенном исполнении были отмечены и стилистические особенности исполнительской практики, характерные для эпохи барокко. Далее были продемонстрированы возможности применения гармонического и фактурного анализа для выявления структуры произведения и определения его формы. Для этого была представлена следующая схема токкаты (таблица 8):

Таблица 8 – Схема формы Токкаты «Кукушка» Б. Пасквини

<i>Раздел</i>	<i>Тм.</i>	<i>Метр</i>	<i>Фактура</i>	<i>Тон.план</i>
I	1-5	4/4	Имитационная	T→D
II	6-14	4/4	Аккордовая	D
III	15-24	4/4	Имит.	D→T
IV	25-35	4/4	Смешанная	T _p →T
V	36-78	4/4	Гомоф.	T
VI	79-92	4/4	Смешанная	T

Тональное развитие в пьесе основано на движении от тоники к тонике основной тональности A-dur; промежуточные каденции встречаются только в тональности доминанты – E-dur. Однако отсутствие активного тонального развития с избытком компенсируется обилием различных фактурных приемов, в том числе, имитационных, главным из которых становится прием гомофонной имитации. Как известно, для гомофонной имитации не нужен контрапункт, в этом случае, распределение темы имитации по голосам создает эффект «эхо». В ходе коллективного обсуждения и анализа использования выразительных средств для

каждого из разделов, наличия весомых каденций форма токкаты была определена как контрастно-составная. В контрастно-составной форме токкаты за счет чередования различных типов фактур от раздела к разделу создается очень сильное динамическое напряжение и смысловая многоплановость. Такое чередование отражает барочную эстетику контрастов (*l'unità nella varietà* – «единство в многообразии»), где оппозиция: полифония – гомофония, движение – статика, сложность – простота не разрушает форму, а еще больше усиливает ее целостность. В случае с данной токкатой, фрагментарность и кажущаяся раздробленность токкаты может быть преодолена и с помощью «нанизывания» фрагментов на стержень сюжетной программности.

Поскольку важной частью исполнительского репертуара автора диссертационного исследования является клавирная музыка Италии, в заключении лекции были озвучены некоторые идеи по поводу интерпретации данной музыки, применения исполнительских приемов. Безусловно, при перенесении клавесинной пьесы XVII века на современные клавишные инструменты необходимо помнить о динамической шкале, которая не может быть очень большой. Музыка, написанная для старинных инструментов, звучала в камерных помещениях, поэтому исполняя ее на современных роялях не стоит пользоваться приемами, которые форсируют звук, делают его слишком «открытым».

Также были даны рекомендации по определению темпа. Письменные (терминологические) обозначения темпа в эпоху барокко встречались довольно редко, поэтому выбор темпа исполнения во многом зависел, во-первых, от жанра, во-вторых, от указанного метра. Была представлена сводная таблица всех используемых в эпоху барокко обозначений метра с краткими характеристиками, которые были даны музыкантами-теоретиками эпохи барокко (Себастьян де Броссар, Клод Денис, Кайон, Иоганн Иоахим Кванц, Мишель Л'Аффилар, Фридрих Вильгельм Марпург, Жак Оттетер, Анри Луи Шокель). Эти сведения ценны не только для определения темпа, но и для определения характера, образной составляющей музыкального произведения. Кроме того, демонстрируются отличия

в понимании одного и того же метра и характера его движения для различных национальных школ (таблица 9).

Таблица 9 – Характеристика метров эпохи барокко⁷

Метр	Характеристика
4/2	Данный размер, который используется относительно редко, содержит четыре доли в такте, где единицей измерения является половинная нота. Этот размер применяется преимущественно в фугах и контрапунктических произведениях (Марпург)
C	Размер, состоящий из четырех долей, применяется для обозначения медленных темпов (Л'Аффиляр)
12/4	Исполняется с четырьмя долями в такте, но в медленном темпе, где каждая доля содержит три четвертных ноты или их эквивалент (Л'Аффиляр)
12/8	Этот размер имеет четыре доли в такте, но отличается легким и подвижным характером (Л'Аффиляр)
12/16	Данный составной размер подходит для чрезвычайно оживленной и быстрой музыки, которую итальянцы характеризуют словом <i>prestissimo</i> (Броссар)
С	Такое написание означает, что ноты будут исполняться с измененной длительностью, то есть вдвое быстрее, чем в случае, когда символ C не имеет линии. Такой размер называется <i>alla breve</i> или <i>alla cappella</i> , или размером на две доли (Кванц)
2/2	Данный размер обычно оживленный и отрывистый (<i>spiccato</i>). Он встречается в начале увертюр к операм, в антре балетов, маршах, бурре, гавотах, ригодонах, бранлях, котильонах и т.д. (...). Если он применяется в медленных пьесах, это должно быть явно указано. Более того, можно сказать, что этот размер фактически является размером C, разделенным на две доли, с заменой восьмых нот на четвертные (Оттетер)
2/4	Скорость исполнения данного размера не должна быть ни слишком медленной, ни слишком быстрой, а должна быть умеренной (Шокель)
4/8	Л'Аффиляр называет этот размер размером с двумя быстрыми долями
2/8	Исполняется на одну очень легкую долю. Этот размер подходит для некоторых тамбуринов или других пьес схожего характера. (Оттетер)
6/4	Этот размер почти всегда исполняется на две доли (...). Некоторые называют его «размером с шестью медленными долями»; однако редко можно встретить медленные арии, написанные в этом размере, напротив, многие оживленные и легкие арии используют его. В итальянской музыке используется редко (Оттетер)
6/8	Размер 6/8 обычно указывает на быстрый темп, чаще всего используется в жиге (Оттетер)
3/2	Этот размер широко используется; он называется двойным тройным или, иначе, большим тройным, поскольку его пульсация должна быть вдвое медленнее, чем в обычном тройном размере 3/4 (Шокель)
3/4	Обозначение $\frac{3}{4}$ подходит для нежных, лирических выражений, и его пульсация должна быть умеренной: ни слишком быстрой, ни слишком медленной. Когда он обозначается простой цифрой 3, пульсация обычно слегка более оживленная; во Франции он обычно используется для шаконы, менуэтов и других энергичных и подвижных танцев (Броссар)

⁷ Таблица составлена на основе сведений из книги Ж.-К. Вейяна «Правила интерпретации музыки эпохи барокко» [199, с. 1-10].

Продолжение таблицы 9

Метр	Характеристика
3/8	Быстрый темп, выполняется на один удар в такте
9/4	Исполняется на три медленные доли (Денис). Этот составной размер подходит для нежных и лирических выражений и должен исполняться в умеренном темпе: ни слишком медленно, ни слишком быстро (Броссар)
9/8	Исполняется на три доли, но в полтора раза быстрее, чем 9/4 (Кайон)
3/16	Этот составной размер подходит для чрезвычайно оживленной и очень быстрой музыки (Броссар)
6/16	Этот составной размер предназначен для передачи разнообразных движений и выражений с наибольшей скоростью: то, что итальянцы описывают словом <i>prestissimo</i> (Броссар)
9/16	Этот составной размер действительно предназначен для очень быстрых и стремительных выражений (Броссар)

Важнейшей составляющей исполнения барочной музыки является артикуляция. Базовыми для всех национальных школ были следующие принципы: такты отделялись обязательным снятием, благодаря чему образовывалось «воздушное» межтактовое пространство. То же относится и к долям; распределение снятий «по долям» главным образом зависит от метра. Разделение или объединение внутри доли более мелких длительностей зависело от жанра, характера движения, инструмента, для которого предназначено произведение. В ходе объяснения приводились такие исполнительские термины как «артикуляционные паузы» (Кванц), особенности применения штриха детахе на клавишных и стиля исполнения «sur lié». Рассматривались вопросы применения штриха легато для тех случаев, когда в тексте отсутствуют штриховые указания. Был сделан вывод, что артикуляция в барочной музыке предполагает тонкое взаимодействие между звучащими нотами и паузами, а также штрихами. Во многих случаях выбор «стоит ли добавлять лиги для улучшения фразировки и выразительности, основываясь на характере музыки, или же придерживаться более разделенного, артикулированного стиля исполнения» [199, с. 17] остается за исполнителем. При этом музыканту важно учитывать контекст и стиль произведения, основываясь в своем выборе на изучение особенностей исполнения данной музыки.

Также было отмечено, что *rubato* в исполнении – это довольно раннее явление, упомянутое еще в 1601 году Дж. Каччини в «*Nuove Musiche*». *Rubato*

является характерной чертой музыкальной интерпретации в XVII и XVIII веках. Руссо в своем «Музыкальном словаре» отмечает, что в разных национальных школах *rubato* приобретает разное значение: «Если итальянская музыка черпает свою энергию из подчинения строгому ритму, то французы вкладывают всю свою энергию в подчинение этого же ритма своей воле, ускоряя или замедляя его в зависимости от вкуса мелодии и подвижности голоса певца» [цит. по: 199, с. 32]

Для фразировки итальянской клавирной барочной музыки была предложена универсальная для всех исполнительских стилей формула «вход – развитие – исход», в основе которой безусловно лежит общемузыкальный принцип группировки материала, предложенный и разрабатываемый Б. Асафьевым: *initio – motus – terminus*. Данная модель позволяет исполнителю выстроить логичную драматургию не только отдельной фразы, фрагмента произведения, но и всей формы; она может стать ключом к интерпретации, объединяющим рациональное и эмоциональное начала. Универсальность этой модели – в ее гибкости (она подходит для выражения любых аффектов), которая является фундаментом для предотвращения хаоса в артикуляции и помогает слушателю воспринять музыку как осмысленное высказывание. Таким образом, даже в строгих условиях фуги или в свободных условиях импровизационности барокко, опора на формулу «вход – развитие – исход» обеспечивает баланс между экспрессией и структурной ясностью.

В заключении практического занятия был представлен план стилевого анализа музыкального произведения на основе междисциплинарного подхода.

1. Выявление контекста произведения (установление исторической эпохи, стиля и направления, выявление влияний культурных, социальных, композиторских национальных школ).
2. Определение жанра, анализ названия (если есть);
3. Анализ средств музыкальной выразительности и процесса формообразования:

- определение основной тональности; составление тонального плана через нахождение «сильных» (весомых) каденций; определение гармонического развития каждой зоны, замыкаемой каденцией;

- определение формы музыкального произведения на основе анализа тонального плана;

- определение склада музыкального произведения;

- определение темпо-ритма через анализ ритмических структур, выставленного метра.

4. Выявление стилевых характеристик произведения через установления взаимодействия всех элементов (жанр – форма – тональный план – фактура – метроритм – стиль).

5. Выполнение на основе полученных теоретических данных исполнительского анализа (штрихи, артикуляция, динамика, агогика).

После завершения специального курса было решено проверить сформированность операционно-деятельностный компонента у обучающихся в аспекте освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко. Участникам экспериментальной группы было предложено самостоятельно проанализировать одну из частей сюиты Доменико Циполи (1688-1726) на основе плана стилового анализа, изложенного в ходе практического занятия. Работа должна была быть представлена в письменном виде, а на ее выполнение отводилась неделя. Отметим, что для обучающихся это был один из первых опытов работы в письменном жанре. Выполнение письменной работы, на которую отводится достаточно времени предоставляет обучающимся возможность не только продемонстрировать знания, навык работы с источниками, но также свободно непублично выразить свои мысли и эмоции от музыки и процесса обучения. Каждый такой текст может стать основой для создания собственной интерпретации музыкального произведения.

Приведем один из образцов выполненного задания.

Обучающийся: 19 лет.

Уровень образования при поступлении в вуз, шифр и наименование специальности: среднее профессиональное, 53.02.03 Инструментальное исполнительство.

Профиль подготовки: фортепиано.

Тема самостоятельной работы: «Стилевой анализ Прелюдии из сюиты соль минор Д. Циполи».

Доменико Циполи (1688-1726) – итальянский композитор эпохи барокко. Его называют последним представителем итальянской (а именно, римской) клавирной традиции, начатой Фрескобальди и продолженной Пасквини. Таким образом, Циполи отводится очень важное место в истории клавирной музыки Италии. Его современниками были А. Вивальди и Д. Скарлатти в Италии, Ж.-Ф. Рамо во Франции, И.С. Баха и Г.Ф. Гендель в Германии. Его творчество приходится на период позднего барокко.

До нас сохранился единственный сборник композитора сочинений для клавишных инструментов – «Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo». Во второй части сборника помимо двух партит (фактурно-орнаментальные вариации) содержатся четыре сюиты, хотя сам композитор их не называет так. Это находится в соответствие с традициями времени создания этих произведений. В исследовании Ю.С. Бочарова, посвященном барочной сюите читаем: «зачастую подборки однотональных пьес преимущественно танцевального характера (т. е. сюиты в привычном понимании) вообще никак не обозначались» [21, с. 58].

Интересно было ознакомиться с составом сюит композитора. Три сюиты четырехчастные, одна – пятичастная. Все они начинаются с прелюдий. Начало сюиты с нетанцевальной части было очень характерно для жанра другой ветви инструментальной музыки – трио-сонаты современников Циполи: А. Корелли, Дж. Торелли, А. Вивальди и других. Возможно, для сочинения своих сюит, Циполи ориентировался на эти образцы.

Обратимся к самой прелюдии. Тональность соль минор, хотя при ключе выставлен только один знак «си бемоль». Это также характерно для нотной записи в эпоху барокко. Форма – барочная двухчастная с повтором частей. Первая

часть представляет собой период типа разворачивания. Ядро с гармонической точки зрения представляет из себя типичный оборот «показа тональности»: $T - S - D$. Дальнейшее разворачивание осуществляется за счет цепи секвенций, которые демонстрируют тоники тональностей первой степени родства по отношению к соль минору. С мелодической точки зрения примечательная одна деталь: разворачивание строится на мелодико-ритмических элементах ядра, придавая форме пьесы целостность и одноаффектность, что также очень характерно для шедевров музыки барокко. Интересно, что разворачивание ненадолго прерывается промежуточной каденцией в тональности III ступени, а потом возобновляется и приводит в тональность V ступени, что довольно типично для такой формы.

Вторая часть построена аналогично первой и начинается прямо с этапа разворачивания. Постепенно осуществляется обратный ход из тональности V ступени через промежуточную каденцию в тональности субдоминанты к закреплению основной тональности. Каденционный план формы схематически можно представить следующим образом: $g - B - d : || d - c - g : ||$

В данной барочной двухчастной форме прослеживается сонатная рифма, возникающая из-за повтора заключительной каденции первой части формы в том же месте во второй. Транспонированный повтор создает эффект заключительной партии, что так характерно для предклассической сонатной формы, предшественницы сонатной формы классико-романтического типа.

Фактуру пьесы можно определить как смешанная, в которой ясная опора на гармоническую вертикаль сочетается с обилием имитационных моментов на основе простых имитаций, канонических секвенций во всех слоях фактуры.

В музыке барокко обозначение в нотном тексте размера имело значение для определения темпа, в котором игралась пьеса. В Прелюдии размер обозначен как C. Как правило, таким образом обозначался метр из четырех медленных долей. В таблице метров данный размер характеризуется так: «Он тактируется на 4 и, как правило, очень медленно. Он используется как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Для инструментальной музыки он подходит для прелюдий или первых частей сонат, аллеманд, адажио, фуг и т. д., но не совсем

для “Airs de ballet”». Исходя из данного определения, можно сделать вывод, что метроном может быть следующим: четверть = 50.

В пьесе достаточно большое количество обозначений украшений. Необходимо было ознакомиться с предисловием сборника, написанное Л. Ф. Тальявини, авторитетным ученым в области изучения и исполнения итальянской клавирной музыки Возрождения и барокко, который указал, что украшения в пьесах Циполи должны исполняться с основной ноты, как это было принято в Италии на протяжении XVI-XVII веков.

В заключении добавлю, что было интересно ознакомиться с первым изданием сборника Циполи. На сайте крупнейшей нотной библиотеки IMSLP выложен файл отсканированного издания 1716 года! Титульный лист второй части выполнен в богато-орнаментированной барочной манере и представляет собой форму зеркала, украшенного растительным орнаментом, в центре которого наверху, как корона, расположена ракушка (рисунок 7).



Рисунок 7 – Титульный лист второй части сборника Д. Циполи
«Sonate d’Intavolatura per organo e cimbalò»

Ракушка в изобразительном искусстве барокко имело несколько символических значений. Она может быть интерпретирована как символ женственности и красоты, но в то же время тайны богатого внутреннего мира, мудрости, скрытые от внешнего мира «в раковине» внешней оболочки. И наверное,

появление ракушки здесь не случайно. Дело в том, что сборник посвящен женщине, покровительнице Д. Циполи Марии Терези Строцци, представительнице одного из древнейших и влиятельных семейств Италии.

Таким образом, обучающимся был сделан довольно полный анализ музыкального произведения, включающий выявление соблюдения и нарушения закономерностей музыкального стиля эпохи итальянского барокко. Пьеса была помещена в достаточно объемный контекст музыкальных и внемузыкальных явлений, что позволило выявить особенности исполнения и интерпретации музыки данного периода.

Значимым итогом экспериментальной работы стало проявление обучающимися инициативы по представлению творческих работ, созданных в рамках освоения музыкально-теоретических дисциплин и выполнения соответствующих заданий (упражнений, импровизаций, сочинений в стиле), на конкурсной основе. Данная инициатива была поддержана руководителем эксперимента и трансформирована в комплексный художественно-исследовательский проект «Путешествие во времени». Участники разработали сценарий (Приложение 3), подготовили визуальный ряд для презентаций и исполнили авторские сочинения (Приложение 4). Впоследствии, после изучения курса полифонии, ими был реализован еще один проект – «Фуга, чего ты хочешь от меня?». Оба проекта получили высокую оценку, завоевав награды на Всероссийском конкурсе научно-творческих проектов «Чекаловские чтения» (МГИК), и были тепло приняты членами жюри и публикой (Приложение 5).

На контрольном (результатирующем) этапе экспериментального исследования, по причине необходимости выявления эффективности разработанной методики в конце учебного семестра (декабрь 2024 г.) автором диссертации было инициировано и проведено повторное обследование уровней владения междисциплинарным инструментарием при освоении итальянской клавирной музыки эпохи барокко обучающимися контрольной и экспериментальной групп. Определение уровня освоения итальянской клавирной музыки барокко с помощью стилистового анализа музыкального произведения на

основе междисциплинарного подхода происходило путем выявления соответствий разработанным критериям и показателями готовности, приведенными в параграфе 2.2., где каждый из показателей учитывает мотивационно-профессиональный, когнитивно-информационный и операционно-деятельностный компоненты.

Измерение мотивационно-профессионального компонента для освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко происходило на основе данных анкетирования. Приведем результаты измерений уровня данного компонента в контрольной и экспериментальной группах до и после эксперимента (таблицы 10 и 11).

Таблица 10 – Результаты измерений мотивационно-профессионального компонента (в баллах)

Констатирующий этап		Контрольный этап	
ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
1	2	3	2
1	2	3	1
2	1	3	2
3	1	3	2
1	1	3	1
2	1	3	1
1	2	2	2
1	1	3	2
2	2	3	1
2	2	2	1

Таблица 11 – Результаты измерений когнитивно-информационного компонента (в процентах)

Уровень	Констатирующий этап		Контрольный этап	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
Высокий	10 %	0 %	80%	0%
Средний	40%	50%	20%	60%
Низкий	50%	50%	0%	40%

После проведенного эксперимента у обучающихся был отмечен значительный рост **профессионально-мотивационного уровня**, что подтверждается их стремлением к достижению ключевых целей, характерных для профессиональной музыкальной деятельности. Как показали результаты, студенты

стали более ориентированы на достижение высокого уровня исполнительского мастерства, что является основой для успешной сольной или ансамблевой концертной карьеры. Стремление перейти к творческой продуктивной деятельности проявилось в их желании не просто воспроизводить изученные произведения, но и создавать собственные интерпретации, основанные на углубленной теоретической подготовке.

Суть измерения когнитивно-информационного компонента заключалась в определении уровня владения категориально-понятийным аппаратом посредством выполнения индивидуального задания и тестирования, оцениваемые по трехбалльной системе. Результаты измерений уровня владения категориально-понятийным аппаратом в контрольной и экспериментальной группах до и после эксперимента приведены в таблице 12, строки которой соответствуют участникам групп (отдельным учащимся).

Таблица 12 – Результаты измерений когнитивно-информационного компонента (в баллах)

Констатирующий этап		Контрольный этап	
ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
1	1	3	2
1	2	2	1
2	1	2	2
2	1	2	2
1	1	3	1
2	1	3	1
1	2	2	2
1	1	2	2
1	2	3	1
2	1	2	2

Результаты измерений в процентах приведены в таблице 13.

Таблица 13 – Результаты измерений когнитивно-информационного компонента (в процентах)

Уровень	Констатирующий этап		Контрольный этап	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
Высокий	0 %	0 %	40%	0%
Средний	40%	30%	60%	60%
Низкий	60%	70%	0%	40%

После проведенного эксперимента у обучающихся был отмечен значительный рост уровня **когнитивно-информационного компонента**, что подтверждается развитием их способностей к системному творческому мышлению и эффективному оперированию понятийно-категориальным аппаратом.

Уровень сформированности навыка стилевого анализа позволил произвести измерение операционного-деятельностного компонента освоения итальянской клавирной музыки эпохи барокко с помощью междисциплинарного инструментария. Для этого обучающимся было предложено индивидуальное задание. Приведем результаты измерений уровня данного компонента в контрольной и экспериментальной группах до и после эксперимента (таблица 14, 15).

Таблица 14 – Результаты измерений операционно-деятельностного компонента (в баллах)

Констатирующий этап		Контрольный этап	
ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
1	1	3	1
1	2	2	1
2	1	3	1
2	1	2	2
1	1	3	1
2	1	3	1
1	1	3	2
1	1	2	2
1	2	3	1
1	1	2	2

Таблица 15 – Результаты измерений операционно-деятельностного компонента (в процентах)

Уровень	Констатирующий этап		Контрольный этап	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
Высокий	0 %	0 %	60%	0%
Средний	30%	20%	40%	40%
Низкий	70%	80%	0%	60%

Для определения того, каким образом стилевой анализ может повлиять на уровень исполнения обучающимися произведений итальянских композиторов эпохи барокко на контрольном этапе было проведено дополнительное исследование. В рамках учебной программы специального класса, которая включает исполнение самостоятельно подготовленных произведений на экзамене, обучающимся было предложено сыграть перед экспертной комиссией пьесу Д. Циполи, над которой участники экспериментальной группы работали по предложенной авторской методике, а участники контрольной группы осваивали традиционным способом. Изложим результаты проведения данной формы работы экспериментального исследования.

Экспертная комиссия должна была оценить исполнение обучающимися пьесы по двум компонентам – художественному и техническому, отражающие все основные составляющие исполнительского процесса игры на клавишных инструментах. Для каждого из компонентов членами комиссии совместно с диссертантом были разработаны четкие критерии оценивания.

Для художественного компонента они были следующими:

- понимание фразировки;
- отражение особенностей гармонического развития;
- целостность формы;
- выбор темпа;
- агогика;
- соответствие исполнения стилю произведения.

Для технический компонента исполнения были разработаны следующие критерии оценивания:

- артикуляция и штрихи;
- аппликатурные решения;
- выбор динамики и качества звука;
- исполнения украшений.

Каждый из критериев оценивался по трехбалльной системе, что соответствовало трем уровням: 1 балл – низкий, 2 балла – средний, 3 балла –

высокий. На основе выставленных каждому из исполнителей баллов был произведен расчет среднего балла по каждому из критериев (таблица 16).

Таблица 16 – Результаты измерения художественного компонента исполнения Прелюдии из сюиты соль минор Д. Циполи

Критерий	Средний балл участников ЭГ	Средний балл участников КГ
Понимание фразировки	2,66	2,5
Отражение особенностей гармонического развития	2,83	1,5
Целостность формы	3	1,66
Выбор темпа	2,83	1,5
Агогика	2,83	2,3
Соответствие исполнения стилю произведения	3	1,33

Результаты данного этапа эксперимента показали высокий уровень исполнения пьесы итальянского композитора эпохи барокко участниками экспериментальной, занимавшихся в классе музыкально-теоретических дисциплин по авторской методике, по сравнению с участниками контрольной группы (таблица 17).

Таблица 17 – Результаты измерения технического компонента исполнения Прелюдии из сюиты соль минор Д. Циполи

Критерий	Средний балл участников ЭГ	Средний балл участников КГ
Артикуляция и штрихи	2,83	1,33
Аппликатурные решения	2,83	1,5
Выбор динамики и качества звука	3	1,33
Исполнения украшений	3	1,33

Наблюдаемая положительная динамика развития участников экспериментальной группы подтверждает гипотезу данного исследования: междисциплинарный подход способствует более глубокому и осознанному анализу музыкального произведения, направленному на выявление стилевых особенностей; интеграция полученных знаний в ходе музыкально-теоретической

подготовки в исполнительскую практику на основе междисциплинарных связей способна повысить уровень исполнительского мастерства обучающихся.

Выводы по второй главе

Результаты пилотажного исследования подтвердили актуальность разработки методики реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки. Предварительный этап выявил недостатки традиционного подхода к музыкально-теоретическому обучению в вузе, такие как: дефицит междисциплинарных связей внутри блока музыкально-теоретических дисциплин, слабая связь между теоретическими знаниями и исполнительской практикой, недостаточное внимание к изучению стилевых особенностей музыки барокко. Это позволило скорректировать ход опытно-экспериментальной работы, акцентировав внимание на интеграции дисциплин музыкально-теоретического блока с одной стороны, с другой – с дисциплинами специально-исполнительского блока.

Диагностика исходного уровня подготовки обучающихся с использованием произведений итальянских композиторов эпохи барокко, продемонстрировала, что большинство участников групп обладают недостаточным уровнем владения междисциплинарным инструментарием для выполнения стилевого анализа представленного материала. Обнаружились пробелы в понимании историко-культурного контекста, стилевых особенностей, выявлен недостаточный уровень операционно-деятельностного компонента, необходимый для стилистически точной интерпретации клавирных сочинений. Это подтвердило необходимость внедрения методики, направленной на систематизацию знаний и формирование целостного восприятия данного музыкального феномена.

Апробация методики проходила в экспериментальной группе в процессе освоения обучающимися интегративного курса «Основы изучения итальянской клавирной музыки барокко», реализованного в рамках преподавания дисциплины «Гармония». Его содержание включало проведение лекционных и практических

занятий, в рамках которых создавались авторские произведения и импровизации на основе комплексного стилового анализа произведений итальянской клавирной музыки эпохи барокко. Результатом проведенной опытно-экспериментальной работы стала доказательная база эффективности предложенных методов в повышении уровня профессионально-мотивационного компонента, уровня творческой самостоятельности и продуктивной деятельности обучающихся экспериментальной группы.

Проведенная опытно-экспериментальная работа по внедрению методики реализации междисциплинарного подхода в процесс совершенствования музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов на примере освоения итальянской клавирной музыки подтвердили базовые теоретические положения работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение механизмов действия междисциплинарного подхода в системе высшего музыкального образования представляет собой наиболее актуальный на сегодняшний день вектор модернизации подготовки музыкантов-исполнителей, отвечающий запросу на интеграцию интеллектуальных, аналитических, историко-культурных и практико-ориентированных компетенций в условиях трансформации образовательных парадигм. Анализ современного состояния системы музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов, позволил выявить ряд проблем, которые потребовали своего научно-методического разрешения. Первая из них связана с ограниченным применением междисциплинарного подхода в рамках преподавания дисциплин музыкально-теоретического цикла, что приводит к фрагментарности знаний и неспособности обучающихся к синтезу структурных, функциональных и стилевых аспектов музыкального текста. Вторая проблема выражается в разрыве между теоретической и исполнительской составляющими образовательного процесса будущих исполнителей, обусловленном слабой интеграцией предметов музыкально-теоретического цикла с дисциплинами специального исполнительского профиля. Это ограничивает возможности студентов в применении аналитических навыков для интерпретации произведений, снижая качество их профессиональной рефлексии. Наконец, репертуарно-стилевая ограниченность учебных программ, игнорирующая уникальный пласт итальянской клавирной музыки эпохи барокко XVII-XVIII века, сужает познавательный горизонт обучающихся и противоречит современным тенденциям академического и исполнительского дискурса, ориентированного на возрождение исторического наследия, расширение исполнительского репертуара.

Последовательное решение поставленных исследовательских задач, охватывающих ключевые проблемы работы, обусловило формулировку следующих научно обоснованных выводов.

Теоретический анализ процессов междисциплинарной интеграции в области социально-гуманитарных наук и образования, осуществленный в рамках

диссертационного исследования, позволил выявить методологический потенциал внедрения междисциплинарного подхода для качественного преобразования системы музыкально-теоретической подготовки студентов-пианистов. Его применение обеспечивает преодоление традиционной разобщенности дисциплин внутри музыкально-теоретического цикла, формируя у обучающихся целостное понимание феноменов музыкального искусства как единства структурных, семантических и выразительных компонентов, способствуя формированию высокой профессиональной компетентности.

Основой междисциплинарной интеграции в рамках музыкально-теоретического цикла (гармония, полифония, анализ музыкальных произведений) является система межпредметных связей с выделенным звеном «знание – деятельность», обеспечивающим перманентное движение по образовательной траектории, где деятельность стимулирует мотивацию обучающихся к получению новых знаний. Этот педагогический процесс позволяет преодолеть замкнутость музыкально-теоретической подготовки для выхода в область исполнительской практики.

Итальянская клавирная музыка барокко обладает значительным образовательным творческим ресурсом, позволяющим использовать данный музыкальный материал как основу для интегративного изучения дисциплин музыкально-теоретического цикла (гармония, полифония, анализ музыкальных форм), обеспечивая их содержательное единство и формируя прочную базу для создания осмысленной интерпретации в исполнительской практике студентов-пианистов.

При разработке структурно-функциональной модели междисциплинарной интеграции предметов музыкально-теоретического цикла были выделены ее основные блоки (целевой, методологический, предметно-содержательный, организационно-методический, результативный), отражающие ключевые подходы и принципы, педагогические условия и методы, способствующие эффективной реализации модели в обучении и организационно-педагогическому обеспечению процесса профессиональной подготовки студентов.

В ходе пилотажного исследования были получены данные, подтверждающие тезис о недостаточно осознанном отношении обучающихся к музыкально-теоретическим дисциплинам, недооценки их роли в профессиональном формировании музыкантов-исполнителей, поэтому большинство студентов трактуют музыкально-теоретические дисциплины как второстепенные, а не как фундамент для интерпретационной и просветительской деятельности. Кроме того, пилотажное исследование выявило профессиональный интерес обучающихся к малоизвестной области музыкального искусства – итальянской клавирной музыке барокко, а также их желание получить новые знания в этой области в процессе музыкально-теоретической подготовки и реализовать их в исполнительской практике.

В связи с результатами пилотажного исследования для дальнейшего проведения опытно-экспериментальной работы был разработан диагностический инструментарий, направленный на комплексную оценку сформированности у обучающихся-пианистов выделенного интеграционного звена «знание-деятельность». Была доказана целесообразность структурирования диагностики по трем компонентам: профессионально-мотивационному, когнитивно-информационному и операционно-деятельностному. Наличие четко разработанных параметров и критериев оценивания для каждого компонента обеспечило объективность и достоверность результатов опытно-экспериментальной проверки.

Методика реализации междисциплинарного подхода в процессе музыкально-теоретической подготовки представлена в разработанном интегративном курсе на материале итальянской клавирной музыки, являющийся частью авторского стилового курса дисциплины «Гармония». В ходе апробации методики было подтверждено, что знаниево-деятельностное звено наиболее эффективно функционирует в процессе освоения студентами комплексного историко-стилевого анализа музыкального произведения.

Эта форма аналитической деятельности позволяет интегрировать содержание различных дисциплин музыкально-теоретического цикла на основе

изучения системы выразительных средств музыкального произведения в рамках конкретного стиля. Ценность данной разработки заключена в том, что предложенный алгоритм комплексного стилистового анализа музыкального произведения на основе модели междисциплинарной интеграции позволяет применять данную методику в условиях освоения музыкальных произведений различных стилей (исторических, национальных, индивидуальных и т.д.).

Положительная динамика результатов, продемонстрированная экспериментальной группой в ходе опытно-экспериментальной работы и апробации авторской методики, свидетельствует об ее эффективности. Таким образом, полученные данные подтверждают выдвинутую гипотезу и обоснованность положений, выносимых на защиту.

Перспектива исследования видится в разработке целостной концепции системной междисциплинарной интеграции, адаптированной к процессу подготовки исполнителей со включением всех дисциплин музыкально-теоретического, исторического цикла (включая сольфеджио и историю музыки), а также более углубленном изучении потенциала применения междисциплинарной интеграции в контексте исполнительской подготовки обучающихся студентов различных специальностей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Методологическая подготовка музыканта педагога: сущность, структура, процесс реализации : монография / Э. Б. Абдуллин. – Москва : МПГУ, 2019. – 278 с.
2. Абушенко, В. Л., Кацук Н. Л. Дисциплинарность, дисциплина / В. Л. Абушенко, Н. Л. Кацук // Социология : энциклопедия / сост. А. А. Грицанов [и др.]. – Минск: Интерпрессервис, 2003. – С. 292– 297.
3. Албегова, Д. У. Контекстный подход в системе высшего профессионального образования / Д. У. Албегова. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 5. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22213> (дата обращения: 07.12.2024).
4. Алексеев, Д. А. Интерпретация музыкального произведения / Д. А. Алексеев. – Москва : ГМПИ, 1984. – 92 с.
5. Алексеев, Д. А. О музыкально-теоретическом образовании современного исполнителя / Д. А. Алексеев // Актуальные проблемы музыкальной педагогики: межвузовский сб. трудов. – Вып. 32. – Москва : ГМПИ, 1977. – С. 56– 62.
6. Анохин, П. К. Избранные труды: Кибернетика функциональных систем / П. К. Анохин ; под редакцией К. В. Судакова ; составитель В. А. Макаров. – Москва : Медицина, 1998. – 400 с.
7. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления / М. Г. Арановский. – Москва : Музыка, 1974. – 336 с.
8. Арзаманов, Ф. Г. Теория музыки и работа исполнителя / Ф. Г. Арзаманов // Актуальные проблемы музыкальной педагогики : межвузовский сб. трудов. – Вып. 32. – Москва : ГМПИ, 1977. – С. 63-89.
9. Афонина, Н. Ю. Сольфеджио. Гармония: материалы комплексного курса / Н. Ю. Афонина. – Санкт-Петербург ; Саратов: Амирит, 2020. – 98 с.

10. Банникова, И. И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко / И. И. Банникова. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2012. – 99 с.
11. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. Москва : Советский композитор, 1975. – 482 с.
12. Берков, В. О. Гармония и музыкальная форма / В. О. Берков. – Москва : Музыка, 1972. – 586 с.
13. Берулава, М. Н. Интеграция содержания образования в педагогическом вузе : сб. науч. тр. / М. Н. Берулава. – Бийск: НИЦ Бийс. Гос. Пед. Ин-та, 1994. – 123 с.
14. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии: 2-е изд., доп. / Т. С. Бершадская. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 238 с.
15. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : Исследование / В. П. Бобровский. – Москва : Музыка, 1978. – 332 с.
16. Бодина, Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века / Е. А. Бодина. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 333 с.
17. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений : Структуры tonальной музыки / М. Ш. Бонфельд. – Ч. 1. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
18. Бонфельд, М. Ш. Введение в музыкознание / М. Ш. Бонфельд. – Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
19. Бочаров, Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров. – Москва : Московская консерватория, 2016. – 230 с.
20. Бочаров, Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных» / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2008. – № 1/2. – С. 2-9.
21. Бочаров, Ю. С. Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования / Ю. С. Бочаров // Музыка. Искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова. – 2018. – № 1 (21). – С. 56-65.

22. Бурундуковская, Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI–XVII веков : специальность 17.00.02 : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения / Бурундуковская Елена Викторовна. – Казань, 2009. – 47 с.
23. Вербицкий, А. А. Теория и технологии контекстного образования / А. А. Вербицкий. – Текст : электронный. – Москва: МПГУ, 2017. – URL: <https://e.lanbook.com/book/106023> (дата обращения: 18.11.2024).
24. Вишневская, Л. А. Гармония в стилях. Теория. Практика / Л. А. Вишневская. – Саратов, 2008. – 99 с.
25. Власова, Н. О. Генрих Шенкер и его аналитическая теория / Н. О. Власова // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 6. – С. 86-102.
26. Воронина, Т. А. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. А. Воронина // О мастерстве ансамблиста: сборник трудов. – Ленинград : ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. – С. 6-19.
27. Вялухина, В. И. Историко-стилевой подход в преподавании музыкально-теоретических дисциплин (Из опыта кафедры теории музыки Уральской консерватории) / В. И. Вялухина, М. В. Городилова, А. А. Ермаков, А. Г. Коробова, Мешкова А. С. // Художественное образование и наука. – Екатеринбург : И.-Д. Научная библиотека, 2022. – «4 (33). – С. 6-16.
28. Гляदेशкина, З. И. Гармония в музыке венских классиков : Лекция по курсу «Гармония» для студентов музыкальных вузов / З. И. Гляदेशкина. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 84 с.
29. Голдобин, Д. Ю. Искусство интабуляции: обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко : монография / Д. Ю. Голдобин. – Екатеринбург : УрФУ, 2011. – 638 с.
30. Голубева, Н. А. Проблема историко-стилевого анализа в учебном курсе истории музыки : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Голубева Наталья Алексеевна. – Москва, 1998. – 16 с.
31. Горемычкин, А. И. Практический ренессанс дисциплин музыкально-теоретического цикла в вузовской подготовке учителя музыки / А. И. Горемычкин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – Москва

: Московский педагогический государственный университет, 2014. – № 3 (7). – С. 88-102.

32. Городилова, М. В. Теория музыки / М. В. Городилова, А. Г. Коробова, В. И. Немковская. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2009. – 120 с.

33. Григорьев, С. С. Полифония / С. С. Григорьев, Т. Ф. Мюллер. – 4-е изд. – Москва : Музыка, 1985. – 304 с.

34. Гудимова, С. А. Риторика и аффекты в музыке барокко / С. А. Гудимова. – Текст : электронный // Вестник культурологии. – 2008. – №4. – С. 69-79. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko> (дата обращения: 02.01.2025).

35. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – Москва : Музыка, 2009. – 255 с.

36. Гуляницкая, Н. С. Новый спецкурс гармонии: теория – история, поэтика – стилистика / Н. С. Гуляницкая // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии : научно-практическая конференция 17-21 ноября 1992 г. – Вып. 2. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 94-98.

37. Данилова, У. Б. Междисциплинарность как основа реализации интегративного подхода к формированию профессиональной культуры / У. Б. Данилова // Педагогика. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2020. – Т. 5. – Вып. 4. – С. 431-436.

38. Данилюк, А. Я. Теория интеграции образования / А. Я. Данилюк. – Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. Пед. ун-та, 2000. – 440 с.

39. Девуцкий, В. Э. Стилистический курс гармонии / В. Э. Девуцкий. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1994. – 340 с.

40. Денисов, А. В. Гармония классического стиля / А. В. Денисов. – Санкт Петербург : Композитор, 2004. – 200 с.

41. Диденко, Д. Л. Моделирование процесса формирования исполнительской активности будущего педагога-музыканта в системе

профессионального образования / Д. Л. Диденко // Педагогика. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2022. – Т. 7. – № 11. – С. 1193-1198.

42. Дмитриев, А. Н. Полифония как фактор формообразования образования / А. Н. Дмитриев. – Ленинград : Музгиз, 1962. – 488 с.

43. Добрускин, М. Е. Единство научного знания – закономерность развития науки / М. Е. Добрускин // Философия и общество. – Москва : Учитель, 2003. – Вып. №2 (31). – С. 63-83.

44. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / М. С. Друскин. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 749 с.

45. Дубравская, Т. Н. Полифония эпохи Возрождения, XVI век : специальность 17.00.02 : диссертация ... доктора искусствоведения / Дубравская Татьяна Наумовна. – Москва, 1992. – 367 с.

46. Дубравская, Т. Н. Полифония / Т. Н. Дубравская. – Москва : Альма Матер : Академический Проект, 2008. – 359 с.

47. Дулат-Алеев, В. Р. Современная теория музыки: проблемы и перспективы дисциплинарной матрицы / В. Р. Дулат-Алеев // Журнал общества теории музыки. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2014. – Вып. 4А (8А). – С. 1-7.

48. Дьячкова, Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX-начало XX века) / Л. С. Дьячкова. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2009. – 230 с.

49. Евдокимова, Ю. К. Учебник полифонии / Ю. К. Евдокимова. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 2000. – 154 с.

50. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов – Москва : Музыка, 1987. – 95 с.

51. Занков, Л. В. Избранные педагогические труды / Л. В. Занков : вступ. ст. Ш. А. Амонашвили. – Москва : Новая школа., 1996. – 431 с.

52. Зверев, И. Д. Межпредметные связи в современной школе / И. Д. Зверев, В. Н. Максимова. – Москва : Педагогика, 1981. – 160 с.

53. Зеленкова, Е. В. Компетентностный подход в высшем музыкально-профессиональном образовании / Е. В. Зеленкова. – Текст : электронный // Высшее образование в России. – 2010. – №11. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompetentnostnyy-podhod-v-vysshem-muzykalno-professionalnom-obrazovanii> (дата обращения: 03.12.2024).

54. Зеленкова, Е. В. Формирование педагогической компетентности студентов музыкального вуза на основе междисциплинарной интеграции : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Зеленкова Елена Васильевна. – Казань, 2014. – 22 с.

55. Зенкин, К. В. О некоторых методологических особенностях изучения музыки: по следам трудов русских ученых / К. В. Зенкин // Журнал Общества теории музыки. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского. – № 5. – 2014/1. – С. 1-19.

56. Зинченко, В. П. Психологические основы педагогики (психолого-педагогические основы построения системы развивающего обучения Д. Б. Эльконина - В. В. Давыдова) / В. П. Зинченко. – Москва : Директ-Медиа, 2014. – 330 с.

57. Иванченко, Т. В. Межпредметные связи музыкально-теоретических дисциплин в системе подготовки музыкантов-исполнителей : специальность 13.00.02 : диссертация ... кандидата педагогических наук / Иванченко Татьяна Васильевна. – Москва, 1988. – 213 с.

58. Иванченко, Т. В. Формирование междисциплинарного подхода в системе музыкально-теоретической подготовки музыкантов-исполнителей в вузах культуры (на примере музыки эпохи барокко) / Т. В. Иванченко, Е. А. Спиркина // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск : РМНКО, 2023. – № 2 (99). – С. 325-328.

59. Интеграционные процессы в современном музыкальном образовании : коллективная монография / [Командышко Е. Ф., Кармазина Ж. Б., Журова Е. Б. и др. ; под науч. ред. Е. Ф. Командышко] ; ФГБ НУ «Институт художественного образования и культурологии РАО». – Москва : ИХОиК РАО, 2018. – 375 с.

60. Иофис, Б. Р. Интегративный подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин / Б. Р. Иофис // Музыкальное искусство и образование. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2022. – Т. 10. – № 2. – С. 79-92.

61. Иофис, Б. Р. М. И. Ройтерштейн: научная деятельность и авторская модель музыкально-теоретической подготовки учителя музыки / Б. Р. Иофис // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2015. – № 4 (12). – С. 80-91.

62. Иофис, Б. Р. Модель интонационной формы музыки как основа содержательного единства музыкально-теоретического образования / Б. Р. Иофис // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – Москва : Московский педагогический государственный университет, 2014. – № 3 (7). – С. 103-112.

63. История искусств / [Г. А. Коробова и др.] ; под науч. ред. Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой: 3-е изд., стер. – Москва : КноРус, 2014. – 675 с.

64. История литературы Италии. – Том 3: Барокко и Просвещение / отв. ред. М. Л. Андреев. – Москва : ИМЛИ РАН, 2012. – 720 с.

65. Казакова, В. А. Система развивающего обучения Эльконина-Давыдова как основа формирования общекультурных компетенций в вузе / В. А. Казакова, А. Р. Каримов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 3-3 (9). – С. 67-71.

66. Карасева, М. В. Сольфеджио в Московской консерватории: новый век и старые традиции / М. В. Карасева // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем : сборник статей по материалам международной научной конференции к 150-летию Московской консерватории. – Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2018. – С. 190-214.

67. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: В 3 ч.— Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина.. — Москва : Композитор, 2007. — С. 11-60.
68. Ключкова, Т. И. Методика освоения музыкальных стилей в процессе теоретической подготовки учителя музыки : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Ключкова Тамара Ивановна. — Москва, 2003. — 22 с.
69. Книгин, А. Н. Междисциплинарность: основная проблема / А. Н. Книгин // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — Томск : «Томский государственный университет», 2008. — № 3(4). — С. 14-19.
70. Князева, Г. Л. Музыкальный текст как основа постижения композиторского стиля в исполнительском искусстве / Г. Л. Князева, А. Б. Печерская // Искусство и образование. Москва : МЦ «Искусство и образование», 2019. — № 6 (122). — С. 39-41.
71. Козырев, Н. А., Козырева, О. А. Педагогическое моделирование как продукт и метод научно-педагогического исследования / Н. А. Козырев, О. А. Козырева // Современная педагогика. — 2015. — № 8. — URL: <https://pedagogika.snauka.ru/2015/08/4791> (дата обращения: 10.09.2024).
72. Колесина, К. Ю. Построение процесса обучения на интегративной основе: специальность 13.00.02 : диссертация ... кандидата педагогических наук / Колесина Карина Юрьевна. — Ростов-на-Дону, 1995. — 197 с.
73. Коменский, Я. А. Великая дидактика / Я. А. Коменский ; пер. с латин. проф. Д. Н. Королькова. — Т. 1. — Москва : Учпедгиз, 1939. — 320 с.
74. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен — Москва : Музыка, 1997. — 639 с.
75. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. — Москва : МГК им. Чайковского, 2007. — 172 с.
76. Куприна, Н. Г. Системно-деятельностный подход и современный урок музыки (анализ конкурсных заданий по уроку предметной области «Искусство») /

Н. Г. Куприна, С. А. Новоселов // Педагогическое образование в России. – 2017. – №12. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistemno-deyatelnostnyy-podhod-i-sovremennyy-urok-muzyki-analiz-konkursnyh-zadaniy-po-uroku-predmetnoy-oblasti-iskusstvo> (дата обращения: 10.12.2024).

77. Кюрегян, Т. С. И. В. Способин: развитие педагогической традиции Московской консерватории / Т. С. Кюрегян, И. С. Старостин // Научный вестник Московской консерватории. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2016. – № 1(24). – С. 8-27.

78. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – Москва : Сфера, 1998. – 344 с.

79. Ларош, Г. А. Исторический метод преподавания теории музыки / Г. А. Ларош // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей / вступ. ст. М. И. Чайковского: В 3 т. – Т. 1. – Москва : Музыкально-теоретическая библиотека в Москве, 1913. – С. 260–279.

80. Лащева, Е. В. Формирование творческой активности студентов-хормейстеров народного профиля при изучении музыкально-теоретических дисциплин : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Лащева Елена Владимировна. – Краснодар, 2006. – 22 с.

81. Леднев, В. С. Научное образование : развитие способностей к научному творчеству / В. С. Леднев. – 2-е изд. – Москва, 2002. – 119 с.

82. Лейе, Т. Е. Из опыта историко-стилевого курса гармонии у исполнителей / Т. Е. Лейе // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии : научно-практическая конференция 17-21 ноября 1992 г. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 2. – С. 167-172.

83. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев – Москва : Смысл; Academia, 2004. – 345 с.

84. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – Т. 2: XVIII век. – Москва : Музыка, 1982. – 668 с.

85. Ливанова, Т. Н. Музыка и живопись в Италии XVII-XVIII веков (некоторые сопоставления) / Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Т. Н. Ливанова // сост. Ю. К. Евдокимова. – Москва : Музыка, 1981. – С. 80-94.
86. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблема эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 335 с.
87. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
88. Лошкарева, Н. А. Межпредметные связи как средство совершенствования учебно-воспитательного процесса / Н. А. Лошкарева; под ред. М. С. Тесемницкой. – Москва : МГПИ, 1981. – Вып. 1. – 101 с.
89. Лыжов, Г. И. Мост к современности. О стилевом курсе гармонии / Г. И. Лыжов // Научный вестник Московской консерватории. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского. – 2011. – Т. 2. – Вып. 2. – С. 22-31.
90. Лысак, И. В. Междисциплинарность: преимущества и проблемы применения / И. В. Лысак. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 5. – URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2016/5/25376.pdf> (дата обращения: 15.03.2023).
91. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки : опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 352 с.
92. Мазель, Л. А. Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. – Москва : Музыка, 1972. – 616 с.
93. Майковская, Л. С. Артистизм учителя музыки / Л. С. Майковская. – Изд. 2-е, доп. – Москва : МГУКИ, 2005. – 67 с.
94. Максимов, Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : специальность 17.00.02 : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения / Максимов Евгений Иванович. – Москва, 2014. – 32 с.
95. Максимова, В. Н. Межпредметные связи в процессе обучения / В. Н. Максимова. – Москва : Просвещение, 1988. – 191 с.

96. Малинковская, А. В. Специфика исполнительского анализа музыкального произведения / А. В. Малинковская // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. – Вып. 68. – Москва : ГМПИ, 1983. – С. 88-103.
97. Маттезон, И. Совершенный капельмейстер / И. Маттезон; пер. М. А. Куперман. – Текст : электронный. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. – 188 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/335333> (дата обращения: 12.12.2023).
98. Медведев, А. М. Деятельностный подход как ориентир современного образования: исходное содержание и риски редукции / А. М. Медведев, И. В. Жуланова // Мир науки. Педагогика и психология. – 2021. – №2. – URL: <https://mir-nauki.com/PDF/20PSMN221.pdf>.
99. Медушевский, В. В. Исполнительская теория музыки / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – Москва : Композитор, 2023. – № 3. – С. 216-235.
100. Медушевский, В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре? / В. В. Медушевский // Советская музыка. – Москва : Союз композиторов СССР, 1977. – № 12 (469). – С. 78-84.
101. Медушевский, В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. В. Медушевский // Восприятие музыки: сб. статей. – Москва : Музыка, 1980. – С. 143-156.
102. Межпредметная интеграция как способ актуализации содержания современного образования / Коростелева, А. А., Крючкова, Е. А., Жарковская, Т. Г. и др. // Образовательное пространство в информационную эпоху – 2019: сборник научных трудов : материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 04-06 июня 2019 года. – Москва : Институт стратегии развития образования Российской академии образования, 2019. – С. 860-875.
103. Ментюков, А. П. Очерки истории гармонических стилей : В 2 ч. / А. П. Ментюков. – Ч. 1: От Хукбальда до Скарлатти. – Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – 254 с.

104. Миронова, И. Л. Формирование музыкально-теоретических навыков системой алгоритма на различных ступенях обучения музыкантов : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Миронова Ирина Леонидовна. – Москва, 1999. – 25 с.
105. Мирский, Э. М. Междисциплинарные исследования / Э. М. Мирский // Новая философская энциклопедия. – Т. 2: Е-М. – Москва: Мысль, 2010. – 635 с.
106. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.
107. Могар, А. Ответ лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии / А. Могар ; пер. Р. Насонов ; гл. ред. К. В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2018. – № 2. – С. 19-37.
108. Московская консерватория сегодня : к 150-летию со дня основания / ред.-сост.: Н. О. Власова, Е. Н. Цыбко. – Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. – 208 с.
109. Музыкально-теоретические системы / Ю. Холопов [и др.] ; ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.). – Москва : Композитор, 2006. – 631 с.
110. Назайкинский, Е. В. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин / Е. В. Назайкинский // Советская музыка. – Москва : Союз композиторов СССР, 1982. – № 2. – С. 64-72.
111. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
112. Насонов, Р. А. Письмо одного экстравагантного француза из золотого века музыки / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2018. – № 2(33). – С. 8-18.
113. Недосекин, В. А. Педагогические условия освоения клавирной музыки эпохи барокко в классе баяна : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Недосекин Вячеслав Александрович. – Москва, 2017. – 26 с.

114. Николаева, А. И. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки: специальность 13.00.02 : диссертация ... доктора педагогических наук / Николаева Анна Ивановна. – Москва, 2004. – 455 с.

115. Николаева, Е. В. Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты: монография / Е. В. Николаева ; 2-е изд., испр. и доп. – Москва : ООО «Ритм», 2009. – 408 с.

116. Одиноква, И. Н. Акустические принципы дифференциации консонанса и диссонанса как одна из стержневых линий в учебной дисциплине «Основы музыкально-теоретических знаний» / И. Н. Одиноква. – Текст : электронный // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – №3 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akusticheskie-printsipy-differentsiatsii-konsonansa-i-dissonansa-kak-odna-iz-sterzhnevyyh-liniy-v-uchebnoy-distipline-osnovy-muzykalno> (дата обращения: 20.12.2024).

117. Осминская, Н. А. Проблема всеобщей науки и классификация наук в ранних текстах Г.В. Лейбница 1666-1669 гг. / Н. А. Осминская // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – Москва : Издательство Российского университета дружбы народов, 2013. – № 1. – С. 19-28.

118. Петрова, В. П. Совершенствование профессиональной подготовки вокалистов на основе интегрированного подхода в системе среднего профессионального образования : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Петрова Валентина Петровна. – Москва, 2018. – 24 с.

119. Писаренко, В. И. Педагогические модели: типология и особенности / В. И. Писаренко. – Текст : электронный // Проблемы современного образования. – 2024. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-modeli-tipologiya-i-osobennosti> (дата обращения: 07.12.2024).

120. Полякова, Е. С. Деятельностный подход и доминирующие тенденции музыкально-педагогического процесса / Е. С. Полякова // Инновационные подходы к профессиональной подготовке педагогических кадров: опыт и пути решения :

международная научно-практическая конференция. – Ч. 1. – Барановичи: УО «Барановичский государственный университет», 2006. – С. 143-145.

121. Попова, Н. В. Междисциплинарный подход к обучению иностранному языку в многопрофильном вузе : монография / Н. В. Попова. – Санкт-Петербург : ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, 2022. – 111 с.

122. Порус, В. От междисциплинарности к трансдисциплинарности: мосты между философией науки и философией культуры / В. Порус // Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы ; под. ред. В. Бажанова, Р. Шольца. – Москва : Навигатор, 2015. – С. 416-432.

123. Продьма, Т. Ф. Старинная токката: история и теория жанра. Исследование / Т. Ф. Продьма. – Алматы, 2009. – 236 с.

124. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха : Очерки / В. В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1981. – 355 с.

125. Пургина, Е. И. Методологические подходы в современном образовании и педагогической науке / Е. И. Пургина. – Екатеринбург, 2015. – 275 с.

126. Рагс, Ю. Н. Проблемы развития методик в музыкальном вузе / Ю. Н. Рагс // Проблемы высшего музыкального образования. – Вып. 26. – Москва : ГМПИ, 1976. – С. 7-19.

127. Рекомендации педагогическим работникам по реализации междисциплинарного (межпредметного) содержания общего образования: рекомендации педагогическим работникам / И. А. Тагунова, О. И. Долгая. – Москва : ФГБНУ «Институт стратегии развития образования», 2023. – 43 с.

128. Розанов, И. В. Барокко и раннее фортепиано // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / И. В. Розанов ; отв. ред. С. В. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2010. – С. 126-148.

129. Российская педагогическая энциклопедия : В 2 т. / гл. ред. В. Г. Панов. М – Я. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1999. – 669 с.

130. Русинова, О. А. Введение в гармонию / О. А. Русинова. – Улан-Удэ : Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2021. – 56 с.
131. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 297 с.
132. Селевко, Г. К. Энциклопедия образовательных технологий / Г. К. Селевко. – Т. 2. – Москва : НИИ Школьных Технологий, 2006. – 457 с.
133. Сизова, Е. Р. Гармонические стили в музыке доклассического периода / Е. Р. Сизова. – Челябинск: ЧИМ, 2004. – 160 с.
134. Синельникова, О. В. Полифония: строгий стиль (теория и практика) / О. В. Синельникова. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2022. – 188 с.
135. Сиренко, С. Н. Теория и практика междисциплинарной интеграции в профессиональной подготовке студентов : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... доктора педагогических наук / Сиренко Светлана Николаевна. – Минск, 2025. – 56 с.
136. Скребков, С. С. Полифонический анализ / С. С. Скребков ; под общ. ред. М. С. Скребковой-Филатовой. – Москва : Музыка, 2009. – 213 с.
137. Скребкова-Филатова, М. С. Теория исторической эволюции музыкальных стилей С. С. Скребкова и современность / М. С. Скребкова-Филатова // Из истории школ Московской консерватории : Материалы конгрессов Общества теории музыки. – Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 2016. – С. 46-53.
138. Сластенин, В. А. Педагогика : учебное пособие / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов ; под ред. В.А. Сластенина. – Москва : «Академия», 2013. – 576 с.
139. Слонимская, Р. Н. Анализ гармонических стилей : Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей / Р. Н. Слонимская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001. – 72 с.
140. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: ННГУ, 1994. – 220 с.

141. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.
142. Спиркина, Е. А. Историко-стилевой подход в преподавании курса сольфеджио в вузах культуры / Е. А. Спиркина // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве : Материалы XXII Международной научно-практической конференции. – Москва : МГИК, 2025. – С. 161-166.
143. Спиркина, Е. А. Междисциплинарный подход к процессу изучения музыкально-теоретических дисциплин в вузах культуры / Е. А. Спиркина . – Текст : электронный // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 2. – С. 256-265. – URL: <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-2.pdf> (дата обращения: 20.12.2020)
144. Спиркина, Е. А. Сборник Грегорио Строцци «*Capricci da sonare cimbali et organi*» в контексте итальянской клавирной музыки эпохи барокко / Е. А. Спиркина // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве : материалы XXI международной научно-практической конференции ; под ред. Л. С. Майковской, А. П. Мансуровой. – Москва : Московский Государственный Институт Культуры, 2024. – С. 347-352.
145. Спиркина, Е. А. Стилевой подход к изучению курса гармонии в вузах культуры (на примере музыки барокко) / Е. А. Спиркина // Образование и культурное пространство. – Орёл : Орловский государственный институт культуры, 2023. – № 4. – С. 41-46.
146. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – 8-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2023. – 404 с.
147. Старостин, И. С. Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики : специальность 17.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Старостин Иван Сергеевич. – Москва, 2013. – 23 с.
148. Старостин, И. С. Танеев – учитель / И. С. Старостин // Научный вестник Московской консерватории. – Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 2011. – Т. 2. – Вып. 4. – С. 177-187.

149. Стравинский, И. Ф. Музыкальная поэтика : в шести лекциях / И. Ф. Стравинский ; перевод с английского И. Красовской; [предисловие Й. Сефериса]. – Москва : АСТ, 2021. – 159 с.
150. Сушкова, Л. Н. Междисциплинарная интеграция в этнокультурном музыкальном образовании студентов на основе технологии проектного обучения : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Сушкова Людмила Николаевна. – Краснодар, 2012. – 23 с.
151. Талызина, Н. Ф. Деятельностная теория учения / Н. Ф. Талызина. – Москва : Издательство Московского университета, 2018. – 438 с.
152. Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности / Христидис, Т. В., Бутов, А. Ю., Командышко, Е. Ф. и др. ; под науч. ред. А. Д. Жаркова. – М. : Московский Государственный Институт Культуры, 2019. – 207 с.
153. Технология реализации междисциплинарной подготовки бакалавров в процессе научно-исследовательской работы студентов. – Текст : электронный / Томилин, С. А., Ольховская, Р. А., Федотов, А. Г., Василенко, Н. П. // Инженерный вестник Дона. – 2016. – № 1 (40). – URL: http://www.ivdon.ru/uploads/article/pdf/IVD_24_Tomilin.pdf_db2eb9f3a2.pdf (дата обращения: 14.03.2023).
154. Торопова, А. В. НОМО-MUSICUS в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии: монография / А. В. Торопова. – Москва : Граф-Пресс, 2008. – 288 с.
155. Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации : В 2 кн. – Кн. 1: Музыкальная фактура / Ю. Н. Тюлин. – Москва : Музыка, 1976. – 163 с.
156. Уроки Гольденвейзера / сост., вступ. ст. С. В. Грохотова. – Москва : Классика-XXI, 2009. – 248 с.
157. Федорец, Г. Ф. Проблемы интеграции в теории и практике обучения : (Пути развития) / Г. Ф. Федорец. – Ленинград : ЛГПИ, 1990. – 82 с.

158. Холопов, Ю. Н. Гармонический анализ: В 3 ч. – Ч. 1: Гармония старых стилей / Ю. Н. Холопов. – Москва : Музыка, 1996. – 96 с.
159. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс: В 2 ч. / Ю. Н. Холопов – Москва: Композитор, 2003. – 544 с.
160. Холопов, Ю. Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки / Ю. Н. Холопов // Советская музыка. – Москва : Союз композиторов СССР, 1988. – N 9. – С. 73-79.
161. Холопова, В. Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) / В. Н. Холопова // Музыкальное искусство и образование. – 2013. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii> (дата обращения: 16.01.2021).
162. Холопова, В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова ; 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань, 2010. – 366 с.
163. Царева, Н. А. Междисциплинарный подход в подготовке магистров музыкально-педагогического образования / Царева Н. А., Пылаева, Л. Д., Пылаев, М. Е. // Гуманитарные исследования. Педагогика и психология. – 2020. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdistsiplinarnyy-podhod-v-podgotovke-magistrov-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya> (дата обращения: 04.12.2024).
164. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 159 с.
165. Цыбко, Е. Н. Орган в Италии эпохи барокко. «Золотая колыбель» европейской органной музыки / Е. Н. Цыбко // Органная книжечка. Очерки по истории и теории органного искусства ; ред.-сост. Е. Н. Цыбко. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. – С. 115-130.
166. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика / Г. М. Цыпин. – Москва : Юрайт, 2019. – 189 с.

167. Чебуркина, М. Н. Французское органное искусство Барокко : музыка, органостроение, исполнительство / М. Н. Чебуркина. – Paris : Natives cop. 2013 . – 847 с.
168. Черникова, И. В. Междисциплинарные и трансдисциплинарные методологии и технологии современной науки / И. В. Черникова. – Томск: Томский Государственный Университет, 2018. – 86 с.
169. Шайхутдинова, Д. И. Инновационный подход в преподавании музыкально-теоретических дисциплин: на материале музыкальной гимназии : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Шайхутдинова Дамира Ильдаровна – Уфа, 2004. – 22 с.
170. Шестакова, Л. А. Теоретические основания междисциплинарной интеграции в образовательном процессе вузов / Л. А. Шестакова // Вестник Московского университета им. С. Ю. Витте : Серия 3 : Педагогика : Психология : Образовательные ресурсы и технологии. – Москва : ЧОУВО «МУ им. С.Ю. Витте», 2013. – № 1 (2). – С. 47–52.
171. Шибает, В. П. Моделирование и организация учебной деятельности студентов на основе междисциплинарной интеграции : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Шибает Владимир Петрович. – Ставрополь, 2008. – 21 с.
172. Шушкова, О. М. Раннеклассическая музыка : эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : специальность 17.00.02 : диссертация ... доктора искусствоведения / Шушкова Ольга Михайловна. – Новосибирск, 2002. – 323 с.
173. Щенникова, С. В. Интегративный подход в подготовке будущего педагога к творческой деятельности : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук / Щенникова Светлана Викторовна. – Киров, 2003. – 20 с.
174. Щербакова, А. И. Философия музыкального искусства и образования в подготовке современного педагога-музыканта / А. И. Щербакова. – Москва : Издательство «Граф-Пресс», 2007. – 320 с.

175. Щирин, Д. В. О семантическом подходе к проблеме восприятия музыки эпохи барокко / Д. В. Щирин // Педагогический журнал. – Ногинск : Аналитика Родис, 2023. – Т. 13. – № 2А-3А. – С. 148-154.
176. Эдуардова, И. Б. Интонационный анализ как средство освоения историко-стилевых закономерностей музыкальных произведений студентами-музыкантами : специальность 13.00.02 : диссертация ... кандидата педагогических наук / Эдуардова Ирина Борисовна. – Москва, 2002. – 196 с.
177. Apel W. The history of keyboard music to 1700. – Bloomington, London: Indiana University Press. – 878 p.
178. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch / Hrsg. von S. Rampe. Tbd.1. Laaber, 2007. – S. 163-193.
179. Bernardo Pasquini; presentation par E. Buckley E. Sonate per gravecembalo. Premier partie. – Courlay: Fuzeau Classique, 2005. – XXXI, 259 p.
180. Bukofzer, M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York. 1947, W. W. Norton & Company, Inc., 489 p.
181. Busch H. J., Geuting M. Lexikon der Orgel. Orgelbau – Orgelspiel – Komponisten und ihre Werke – Interpreten. Laaber, 2011.
182. Cochrane, Tom, Bernardino Fantini, and Klaus R. Scherer (eds), The Emotional Power of Music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control (Oxford, 2013; online edn, Oxford Academic, 26 Sept. 2013).
183. Edler A. Gattungen der Musik fur Tasteinstrumente. – Teil 1: Von den Anfängen bis 1750 // Handbuch der musikalischen Gattungen / Hrsg. von S. Mauser. – Bd 7,1. – Laaber, 1997.
184. Erickson-Bloch S. E. The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726). – Diss. <...> degree of doctor of philosophy. – Philadelphia, 1975.
185. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. – London: Macmillan, 2001. – Vol. 24. – Pp. 665-684.
186. Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord. – New Heaven, 1963.

187. Gunn Giles. Interdisciplinary studies // Introduction to Scholarship in Modern Language and Literatures / Gibaldi, J. (ed.). – New York: Modern Language Association. – Pp. 239-240.
188. Keyboard music before 1700 / ed. by A. Silbiger. 2nd edition. – New York, London.
189. King, A. R., Brownell J. A. The Curriculum and the Disciplines of Knowledge: A Theory of Curriculum Practice. – Krieger, 1966. – 221 p.
190. Monroe J.F. Italian Keyboard Music in the Interim between Frescobaldi and Pasquini: Diss. North Carolina, 1959.
191. Muffat G. Zwölf Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. – Bd 58. – S. 5.
192. Nissani M. Fruits, Salads, and Smoothies: A Working Definition of Interdisciplinarity // The Journal of Educational Thought (JET) / Revue de la Pensée Éducative. – Vol. 29, No. 2 (August). – 1995. – Pp. 121-128.
193. Perry S. C. The Development of the Italian Organ Toccata, 1550 –1750: Diss. Kentucky, 1990.
194. Riemann H. Entstehung der Sonatenform // Riemann H. Praeludien und Studien. – Bd. III. – Leipzig, 1967.
195. Shedlock J.S. The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti // Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, 6 Jahrg., H. 1 (Nov. 1904). – Pp. 160-178
196. Silbiger, Alexander. Michelangelo Rossi and His «Toccate e Correnti» // Journal of the American Musicological Society, Vol. 36, No. 1 (Spring, 1983). – Pp. 18-38.
197. Speerstra J. Bernardo Pasquini's Cuckoo: an opera for keyboard in one act // Atti Pasquini symposium. Convegno internazionale – Smarano, 27-30 maggio 2010 / a cura di A. Carideo. – Trento, 2012. – Pp. 256-269.
198. Tagliavini L.F. Preface to... // Domenico Zipoli «Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalo». – Bd.1. – Hiedelberg, 2005. – S. XXI-XXVII.

199. Veilhan, J.-C. Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque. – Paris: Leduc, 1977. – 101 p.
200. Weitzmann K.F., Seiffert M. Geschichte der Klaviermusik: Band 1. Die ältere Geschichte bis um 1750. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1899. – 485 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

(справочное)

**Рекомендуемый список клавирных сочинений итальянских композиторов
эпохи барокко для стилизового анализа и исполнения**

Автор, годы жизни	Название сборника, год изд./созд.	Названия пьес
Росси, Микеланджело (1602-1656)	«Токкаты и куранты» (1657)	Куранты
Стораче, Бернардо (расцвет ок. 1664)	«Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo» (1664)	Отдельные пьесы из сборника: канцоны, гальярды, куранты, вариации
Строцци, Грегорио (ок. 1615 – после 1687),	«Capricci da sonare cimbali et organi» op. 4 (1687)	интабуляция мадригала на тему Аркадельта «Ancidetemi pur», вариации на танцевальные темы, гальярды, куранты и др.
Пасквини, Бернардо (1637-1710)	«Sonate per il gravecembalo» (1702)	Отдельные пьесы из сборника: fuga, ричеркар, канцона, сюиты, Toccata con l Scherzo del Cucco, партиты sopra di Follia, del Saltarello, di Bergamasca, пьесы танцевального характера
Поллароло, К. Ф. (ок. 1653-1723)		Соната d-moll
Кальдара, Антони (1671-1736)		22 сонаты для органа
Делла Чайа, Адзолин Бернардино (1671-1755)	Sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrapunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi op. 1	Отдельные части из сонат
Дуранте, Франческо (1684 – 1755)	Шесть сонат для чембало, разделенные на штудии и дивертисменты	Все циклы (g, D, c, A, f, B)

Джустини, Лодовико (1685-1743)	«Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti», Флоренция, 1732	
Марчелло, Бенедетто (1686-1739)		Cantabile Es-dur, Чакона (La Stravaganza), Вариации или партиты для чембало, Соната B-dur (Adagio – Vivace – Presto – Poco Maestoso), Фуга g-moll
Циполи, Доменико (1688 – 1726)	«Sonate d'intavolature per organo e cimbalo» (1716)	Отдельные пьесы из сборника
Беллиндзани (Bellinzani), Паоло Бенедетто (Ок. 1690-1757)	«Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci pieni»	Отдельные пьесы (версеты) из сборника
Лео, Леонардо (1694-1744)	10 токкат	Токкаты
Платти, Джованни (1697-1763)	«Шесть сонат для клавесина в итальянском стиле» (VI Sonates pour le clavessin sur le gout italien)	Все сонаты

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

(справочное)

Иллюстративный материал к лекциям



Рисунок Б. 1. Титульный лист сборника Микеланджело Росси «Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo»



Рисунок Б. 2. Страница 10 с нотным текстом из сборника Микеланджело Росси «Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cembalo»



Рисунок Б. 3. Титульный лист сборника токкат Алессандро Скарлатти.



Рисунок Б. 4. Первые аппликатурные указания. Иллюстрация из сборника токкат Ал. Скарлатти

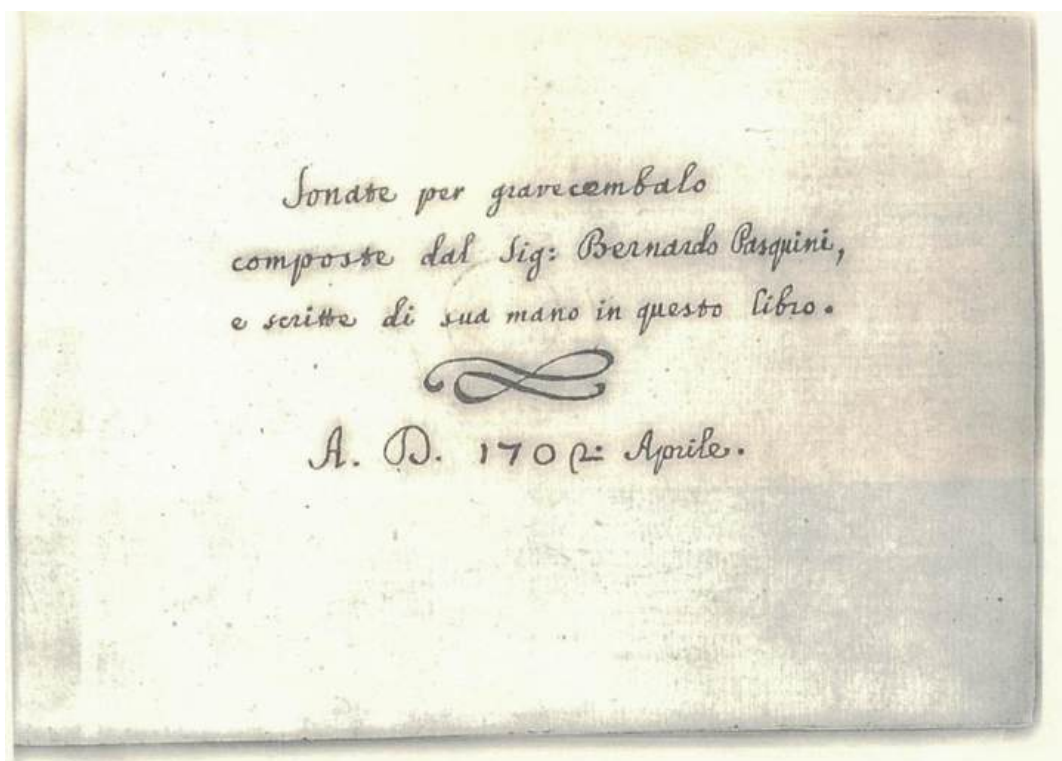


Рисунок Б. 5. Титульный лист сборника Бернардо Пасквини «Sonate per gravecembalo»

EE 66

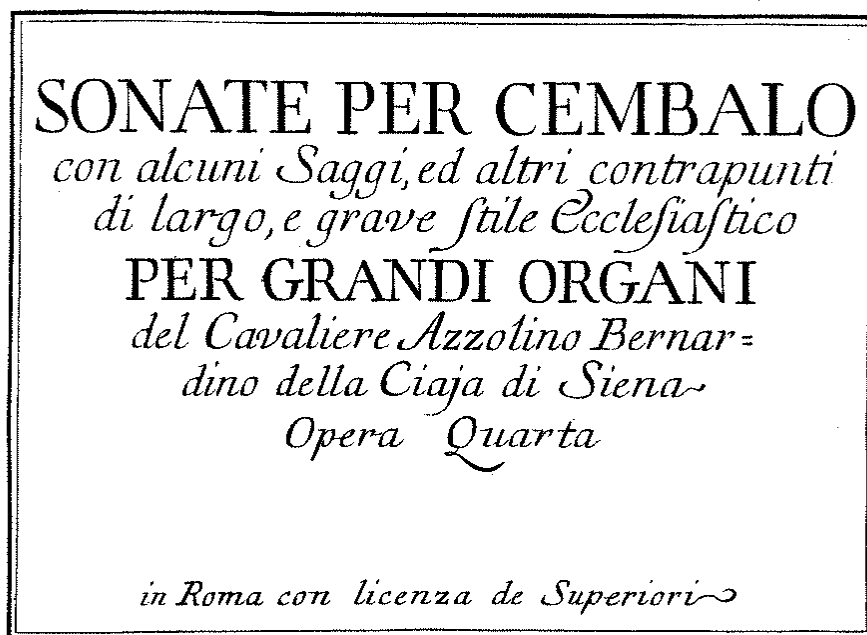


Рисунок Б. 6. Титульный лист части сборника А.Б. Делла Чайи «Sonate per cembalo...»



Рисунок Б. 7. Итальянское чембало, созданное ок. 1700 г. Для такого типа инструмента создавал свои сонаты Д. Скарлатти



Рисунок Б. 8. Одно из сохранившихся фортепиано работы Б. Кристофори, 1720 г. (из собрания в Метрополитен-музее в Нью-Йорке)

ПРИЛОЖЕНИЕ В**(справочное)**

**Материалы научно-творческих проектов, подготовленных обучающимися
экспериментальной группы**

**Сценарий творческого проекта «Путешествие во времени», представленный
на Всероссийском научно-творческом студенческом проекте «Чекаловские
чтения». 23.05.2024 г.**

Руководитель – Т. В. Иванченко

Идея нашего проекта родилась на занятиях по гармонии, где мы с нашим педагогом Иванченко Татьяной Васильевной изучали различные стилевые эпохи. Нам была представлена возможность попробовать себя в сфере композиции, а именно в сочинении стилизаций, отражающих характерные черты музыкального языка эпохи и определенных композиторов. Мы решили создать из наших творческий работ просветительский проект и назвали его Путешествие во времени. Предлагаем посмотреть, что из этого получилось

Барокко – это эпоха открытия мира и человека, время новых художественных идей, и великих изобретений. Она подарила миру незабываемые музыкальные шедевры и великих композиторов: Вивальди, Гендель, Бах. Это была эпоха генерал-баса, танцевальных сюит и величественных хоралов. Мы попытались в своих стилизациях воссоздать по возможности некоторые характерные черты музыкального языка этого времени.

Венский классицизм. В эту эпоху происходит смена художественных идеалов, эстетических критериев, представлений о назначении искусства. Несмотря на различие эмоционального строя, музыка пронизана чувством гармонии с миром, человечеством и вселенной. Великих представителей этой эпохи – Гайдна, Моцарта и Бетховена сближает ясность и рациональность мышления, совершенство и четкость формы, строгая архитектоника. Попробуем и мы прикоснуться к стилю этой эпохи.

Романтизм.

В музыке романтизм проявился с наибольшей полнотой и мощью, музыка была признана романтиками «самым романтическим искусством». В центре художественной концепции романтизма лирический герой, культ внутреннего мира человека, его мыслей, чувств, переживаний. Романтизм выработал и новые представления красоты, тяготевшие не к классической изящности, а эмоциональной выразительности, свободе форм и красочности музыкального языка. Мы также попытались погрузиться в эту эпоху и сделать музыкальные приношения двум великим ее представителям – Фредерику Шопену и Роберту Шуману.

**Сценарий творческого проекта «Фуга, чего ты хочешь от меня?»,
представленный на Всероссийском научно-творческом студенческом проекте
«Чекаловские чтения». 22.05.2025 г.**

Руководитель – Е. А. Спиркина

Добрый день! Мы студенты второго курса кафедры «Фортепиано и струнных инструментов» хотим представить вашему вниманию творческий проект, который мы назвали «Фуга, чего ты хочешь от меня». Проект родился в рамках изучения курса полифонии и выполнения обязательного задания – сочинения фуги. Поначалу оно казалось очень сложным, а то и вовсе невыполнимым, но по мере ознакомления с элементами полифонии и правилами их сопоставления, задача превратилась в увлекательную интеллектуальную игру-головоломку, некий музыкальный конструктор из которого, не зная, что получится в итоге, каждый попробовал собрать свое сочинение. Эти работы мы вам сейчас продемонстрируем.

(Фуга для скрипки, альты и виолончели. Автор – Л. Демидова).

Название проекта – это перефразированное известное высказывание философа-просветителя Ж. Ж. Руссо «Соната, чего ты хочешь от меня?», которым он заканчивает статью о сонате в своем энциклопедическом словаре. Взрыв интереса композиторов к сонате в 18 веке, и ее бурный расцвет поражали современников. Как известно, соната продемонстрировала свою жизнеспособность

на протяжении двух с половиной веков. Интересно другое – пожалуй, еще более почетное место в иерархии жанров занимает fuga. Fuga, зародившись и оформившись в самостоятельный жанр еще в XVII веке, и до наших времен никуда не исчезла. Она продолжает развиваться, легко подстраиваясь под музыкальные стили разных времен, наверное, еще и потому, что ни один композитор, ни один профессиональный, да и просто серьезный музыкант не может обойтись без знаний о правилах и технике написания контрапункта. В 1650 году Кирхер первым сравнил фугу с протяженным риторическим построением, с логической операцией, спором, обсуждением идеи с разных сторон, в результате которого находится общий вывод. Жанр фуги, для которого характерно интеллектуальное начало, достиг своего совершенства в эпоху Баха.

(Fuga. Автор и исполнитель – Алексей Коханов).

В эпоху романтизма fuga приобретает программный характер и симфонические черты, часто выступая не только как самостоятельное произведение, но и как часть более крупного сочинения или цикла. В XX веке fuga не теряет своей актуальности и, отвечая запросам времени, становится более сложной в тональном, гармоническом и структурном отношении.

(Fuga для струнного квартета. Автор – Ю. Салимгареева).

Процесс написания фуги оказался довольно увлекательным занятием, структурирующим мышление. Кроме того, мы улучшили навыки интерпретации, анализа, понимания логики музыкального построения в целом, отдельных фраз, мотивов, что безусловно поможет нам в исполнении сочинений авторов различных эпох.

Как говорил М.И. Глинка, обучавшийся искусству контрапункта у З. Дена: «Ден не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ощупью, а с сознанием».

Для нас же это был очень интересный и полезный опыт. Надеемся, вам понравилось.

Спасибо за внимание!

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

(справочное)

Музыкальные стилизации, выполненные обучающимися
экспериментальной группы

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 11 and concludes at measure 16. The second system begins at measure 16 and concludes at measure 21. The tempo is indicated as quarter note = 80. The key signature is one sharp (F#). The instrumentation consists of Violin (Скр.) and Piano (Ф-но).

System 1 (Measures 11-16):

- Measure 11:** Violin plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Piano plays a bass line of quarter notes G2, F2, E2, and D2.
- Measure 12:** Violin plays a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. Piano plays a bass line of quarter notes C2, B1, A1, and G1.
- Measure 13:** Violin plays a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Piano plays a bass line of quarter notes F1, E1, D1, and C1.
- Measure 14:** Violin plays a quarter note F4, followed by eighth notes E4, D4, and C4. Piano plays a bass line of quarter notes B1, A1, G1, and F1.
- Measure 15:** Violin plays a quarter note E4, followed by eighth notes D4, C4, and B3. Piano plays a bass line of quarter notes E1, D1, C1, and B1.
- Measure 16:** Violin plays a quarter note D4, followed by eighth notes C4, B3, and A3. Piano plays a bass line of quarter notes D1, C1, B1, and A1.

System 2 (Measures 16-21):

- Measure 16:** Violin plays a quarter note C4, followed by eighth notes B3, A3, and G3. Piano plays a bass line of quarter notes G1, F1, E1, and D1.
- Measure 17:** Violin plays a quarter note B3, followed by eighth notes A3, G3, and F3. Piano plays a bass line of quarter notes C1, B1, A1, and G1.
- Measure 18:** Violin plays a quarter note A3, followed by eighth notes G3, F3, and E3. Piano plays a bass line of quarter notes B1, A1, G1, and F1.
- Measure 19:** Violin plays a quarter note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. Piano plays a bass line of quarter notes A1, G1, F1, and E1.
- Measure 20:** Violin plays a quarter note F3, followed by eighth notes E3, D3, and C3. Piano plays a bass line of quarter notes G1, F1, E1, and D1.
- Measure 21:** Violin plays a quarter note E3, followed by eighth notes D3, C3, and B2. Piano plays a bass line of quarter notes F1, E1, D1, and C1.

Рисунок Г. 1. Стилизация пьесы эпохи классицизма (фрагмент)

Приношение Л.Бетховену

Д.М.Данилина



Рисунок Г. 2. Приношение Бетховену



Рисунок Г. 3. Гармонизация мелодии в стиле И. С. Баха

♩ = 75

7

12

16

22

Рисунок Г. 4. Струнный квартет (клавир), выполненный в стиле эпохи классицизма

Эскиз

Демидова Л.Н.
Номинация "Стилизация музыки романтиков"

Lento

Скрипка

mp dolce

Фортепиано

4

Скр.

Ф-но

7

Скр.

Ф-но

mf espressivo

10

Скр.

Ф-но

2

The musical score is for a Clarinet (Скр.) and Piano (Ф-но) duo. It consists of three systems of staves, each with a treble clef for the Clarinet and a bass clef for the Piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- Measure 12:** The Clarinet part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The dynamic marking *mp* is present.
- Measure 15:** The Clarinet part continues with a half note A4, followed by a quarter note B4, and then a half note A4. The Piano part maintains the eighth-note accompaniment.
- Measure 18:** The Clarinet part ends with a half note G4. The Piano part concludes with a final chord in the right hand and a half note in the left hand.

Measure numbers 12, 15, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. The instrument labels "Скр." and "Ф-но" are placed to the left of the first staff in each system. The dynamic marking *mp* is located below the Clarinet staff in measure 12, and the tempo marking *poco rit.* is located below the Piano staff in measure 12.

Рисунок Г. 5. Стилизация пьесы эпохи романтизма

Скрипка 1

Скрипка 2

Альт

Виолончель

9

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

17

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

2

25

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

33

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

42

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

48

Скр. 1

Скр. 2

Ал.

В-ч.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin 1 (Скр. 1), Violin 2 (Скр. 2), Viola (Ал.), and Cello/Double Bass (В-ч.). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (53, 58, 67, 74). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system (measures 53-57) shows the Violin 1 and 2 parts with eighth and quarter notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts have whole notes. The second system (measures 58-66) features more complex rhythmic patterns in the Violin 2 and Viola parts. The third system (measures 67-73) continues the development of the themes. The fourth system (measures 74-77) concludes the fragment with sustained notes in the lower strings and moving lines in the upper strings.

Рисунок Г. 6. Фуга для струнного квартета (фрагмент)

Фуга

Алексей Коханов

10

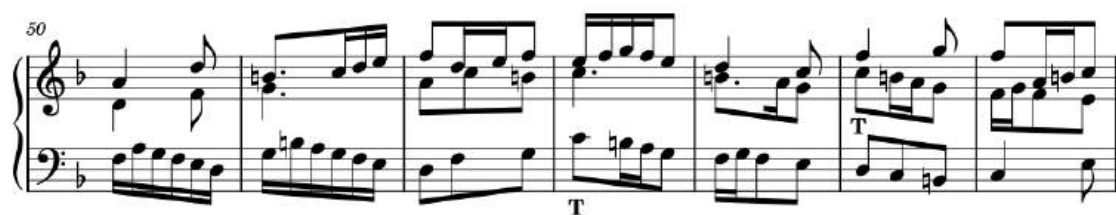
18

25

31

38

2



The image displays a musical score for a fugue, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score is numbered 82, 88, 94, 101, 107, 115, and 122 at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A 'T' marking is present above the final measure of the sixth system. The piece concludes with a double bar line at measure 122.

Рисунок Г. 7. Фуга в стиле И. С. Баха

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

(справочное)

Достижения обучающихся экспериментальной группы



Рисунок Д. 1. Диплом гран-при
Всероссийского научно-творческого
студенческого проекта «Чекаловские
чтения» за творческий проект
«Путешествие во времени»



Рисунок Д. 2. Диплом Лауреата I
степени Всероссийского научно-
творческого студенческого проекта
«Чекаловские чтения» за творческий
проект «Фуга, чего ты хочешь от
меня?»