

УДК 78.06

## ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДОВ В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО- ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Т. Л. Иванова**

аспирант

Белорусская государственная академия музыки

*Статья посвящена вопросам исследования феномена музыкально-просветительской деятельности в современных условиях ее бытования. В качестве методологической базы предлагается использовать основные положения музыкальной социологии и концепции экологии музыкальной культуры. Автором обоснована необходимость применения герменевтического метода исследования композиторского творчества, определения аутентичного содержания композиторского творчества посредством выявления в нем прототипического ядра.*

**Ключевые слова:** музыкальное просвещение, музыкальная социология, экология музыкальной культуры, транскрипция, музыкальное исполнительство, интерпретация, содержание музыкального произведения.

### Введение

Музыкально-просветительскую деятельность в современных условиях целесообразно рассматривать в контексте *музыкальной социологии и теории экологии музыкальной культуры*. Основные положения теории экологии музыкальной культуры отражены в трудах Н.Г. Куприной, Л. Мельникаса, Е.В. Назайкинского, А.Г. Юсфина. Идеи, связанные с экологией музыкальной культуры, созвучны общим социологическим и экологическим проблемам и восходят к исследованиям В.И. Вернадского, Д.С. Лихачева, Р. Парка, А.Н. Сохора и др. В.И. Вернадский подчеркивал значимость «сферы разума» в установлении гармонии между человеком и окружающей его средой. Д.С. Лихачев считал, что сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы, поэтому «экология — проблема нравственная» [1, с. 94]. Р. Парк, при рассмотрении общности принципов экологии и социологии (экосоциологии) выявил зависимость общественных отношений от среды, в которой они оформляются с учетом накопленных в культуре многообразных традиций [2, с. 59]. Эти идеи перекликаются со взглядами А.Н. Сохора, впервые разработавшего теорию социальных функций музыки (*музыкальную социологию*) и форм их существования, а именно с теорией музыкальных жанров, основой которой является выдвигание в качестве исходного признака жанра детерминированных самой жизнью условий исполнения.

По утверждению А.М. Цукера, социологические воззрения А.Н. Сохора, видевшего условия, формирующие жанр, не в художественном творчестве, а в реальной жизни, не получили широкой поддержки в музыкальной среде в период их возникновения [3, с. 35]. Вместе с тем такой подход мог бы стать основой нового осмысления музыкального просветительства и, в частности, понимания

одной из значимых функций фортепианного исполнительства – его *просветительской миссии*.

#### Основная часть

Проблемы, связанные с функционированием музыки в обществе, не утратили своей актуальности в настоящее время. Выделим среди них наиболее перспективные с позиции исследования фортепианного просветительства:

- влияние условий и обстоятельств на формирование, развитие и преобразование музыкальных жанров;
- прямая и обратная связь между композитором, исполнителем и публикой;
- закономерности понимания музыки представителями другой эпохи или национальной культуры;
- социально-историческая обусловленность рождения и эволюции различных музыкально-звуковых систем, их связь с типами музыкальной культуры, формами музицирования, способами создания и распространения музыки в обществе.

Принимая во внимание данные тезисы, определим направления исследования сущности фортепианного просветительства:

- влияние условий и обстоятельств на развитие фортепианного просветительства;
- выявление прямой и обратной связи между композитором, исполнителем и публикой;
- особенности понимания музыки представителями различных социальных групп и национальных культур;
- выявление социально-исторической обусловленности развития форм музицирования, способов фортепианного просветительства.

Все вышеперечисленные аспекты, на наш взгляд, непосредственным образом связаны с теорией экологии музыкальной культуры, объектом которой является изучение возможностей *сохранения, восстановления и позитивного преобразования* культурной среды в целях всестороннего развития духовного потенциала человека.

Обратим внимание, что функции музыкального просветительства во многом совпадают с основными механизмами экологизации процессов существования и развития музыкальной культуры:

- сохранение и приумножение художественного достояния музыкальных культур разных народов, их взаимосближение и распространение;
- сохранение классического музыкального наследия, его широкое бытование в качестве основной части функционирующей культуры;
- созидание благоприятной музыкально-звуковой среды [4, с. 12].

Музыкальное просветительство, осуществляемое посредством фортепианного исполнительского искусства, имеет определенное воздействие на социум. Именно в этом ракурсе, акцентируя «социальноисторическое значение» просветительской деятельности, рассматривает данный феномен Н. Гуральник. Вопросы социального функционирования музыкального исполнительства в системе массовых средств распространения музыки затрагиваются в статьях Л.А. Баренбойма, Г.М. Когана, Н.П. Корыхаловой, Ю.В. Капустина и др. Обратим внимание, что фортепианному исполнительству присущи функции, свойственные искусству в целом. Следовательно, на него могут быть экстраполированы функции искусства, определенные Ю.Б. Боревым, а именно: *общественно-преобразующая* (совершается через идейно-эстетическое воздействие на людей, включение чело-

века в ценностно-ориентированную данность); *познавательно-эвристическая* (искусство раскрывает эстетическое разнообразие мира, показывает новое в привычном); *художественно-концептуальная* (искусство как анализ состояния мира); *коммуникативная* (дает возможность человеку приобщаться к опыту, далеко отходящему от него исторически и географически); *информационная функция* (информация, передаваемая языком искусства легче усваивается, язык искусства понятен, выразителен и гибок, он аллегоричен, эстетически насыщен); *воспитательная* (искусство как катарсис); *внушающая*.

Как известно, концертно-исполнительское искусство, которому принадлежит основополагающее значение в музыкальном просветительстве, получило деятельное развитие лишь в XIX в. До появления формы сольного концерта основу музыкального просветительства составляла не концертно-исполнительская, а композиторская деятельность. Распространению новой или редко исполнявшейся музыки способствовала работа композитора в жанре транскрипции. Исходя из теории экологии музыкальной культуры, которая по определению Л. Мельникаса «не создает, а лишь отражает специфические свойства и закономерности историкохудожественного процесса», жанр фортепианной транскрипции является своеобразным «индикатором» основных этапов эволюции фортепианного искусства [5, с. 20]. Внимание к жанру фортепианной транскрипции в контексте музыкального просветительства обусловлено наличием просветительских свойств, содержащихся в основных функциях транскрипторской деятельности – «коммуникативно-познавательных» и «эстетико-воспитательных» [6, с. 24]. Н.П. Иванчей, к примеру, характеризует эти функции как «адаптационную, концертную, дидактическую, просветительскую». На наш взгляд, их целесообразно рассматривать в тесном взаимодействии, поскольку музыкальное просветительство направлено на распространение знаний о музыке и приобщение слушателей к лучшим образцам мировой музыкальной культуры. Иной, социологический подход к изучению транскрипции, очевиден в критериях исследования данного жанра, предложенных В.И. Руденко. «Транскрипцию необходимо рассматривать <...> на фоне общего развития музыкального исполнительства, композиторского творчества, педагогики и в связи с определенными общественноисторическими условиями жизни общества» [6, с. 23].

Известно, что Л. Годовский усматривал в транскрипторской деятельности возможность раскрытия «непроторенных путей для дальнейшего продвижения и развития» искусства. В процессе транскрибирования креативно переосмысленное сочинение другого автора трансформируется в новую художественную реальность. Б.Б. Бородин делает существенное уточнение, касающееся характера изменений в обработках музыкальных произведений, зависящих от сочетания эпох жизни автора и транскриптора. «Если транскриптор и автор оригинала принадлежат к одной художественной эпохе, то транскрипция является результатом взаимодействия индивидуальных стилей. <...> Когда транскрипцию и ее объект разделяет значительный временной промежуток, то стилистическая и образная трансформации становятся неизбежными». Например, трансформация произведений в транскрипциях, созданных И.С. Бахом на темы Я.А. Рейнкена, А. Вивальди, Г. Телемана, Б. Марчелло и др., происходит на уровне *стилистических изменений*, а трансформация барочной музыки в транскрипциях композиторов романтиков (сборник «Ренессанс» Л. Годовского, концертные обработки барочных авторов Р. Йозефи, Г. Бауэра, И. Фридмана, М. Регера, Б. Бартока и др.) происходит на уровне *форм эстетического осознания*. Сочинение, перерабо-

танное с учетом “интонационного словаря” (Б.В. Асафьев) и “жанрового фонда” эпохи (А.Н. Сохор), становится более доступным восприятию слушателя. По словам А.Н. Сохора, “элементы «музыкального языка» общества входят в музыкальное мышление, становятся его материалом вместе с присущими им семантическими возможностями” [7, с. 217].

В настоящее время просветительская функция фортепианной транскрипции не утратила своей актуальности. Так, известный белорусский исполнитель – народный артист Республики Беларусь, профессор И.В. Оловников – автор более ста концертных обработок для фортепиано популяризирует инструментальную музыку, которую не представляется возможным услышать в оригинальном исполнении. В 2011 г. пианист выступил с сольным концертом на московском фестивале “Фортепианная транскрипция: история и современность”. Этот фестиваль ежегодно проводится в концертном зале ЦМШ “На Кисловке”, начиная с 2008 г. инициатором и организатором данного проекта стал профессор Московской консерватории А.М. Меркулов.

Современный период развития музыкального искусства характеризуется масштабностью и разнообразием фестивальных движений, неотъемлемой составляющей которых является концертное исполнительство, выполняющее важную просветительскую функцию. Традиции концертнопросветительской деятельности от истоков до современного состояния подверглись значительной эволюции. Подобно тому, как музыкальная культура, обладая адаптивной сущностью, способна “изменять «программу» и алгоритм процессов своего функционирования и развития, соотносясь с характером внешних влияний”, соответственно так и концертное исполнительство на разных этапах своего существования различается по степени восприятия слушательской аудиторией, местом и значением в жизни общества.

Реализация функций музыкального просветительства в наиболее полном объеме стала возможной с появлением в XIX в. формы публичного концерта. С этого периода музыка стала доступной широкому кругу слушателей, внимание публики направляется именно на слушание и восприятие музыки в эстетическом аспекте. Уточним, что в XVIII в. и ранее музыка звучала в ритуально-церемониальных, житейско-бытовых или культовых обстоятельствах. Прежние формы бытования музыки Б.В. Асафьев оценивал не как самостоятельное, а как сопутствующее явление. Музыка находилась “при” церкви, “при” театральных и прочих “играх”, “при” поэзии, “при” танце, “при” дворе, “при” войске [8, с. 18].

Сольное исполнительское искусство прошло несколько этапов развития. Отметим, что в истории художественной культуры не существует точных временных рубежей, поэтому избранная нами периодизация будет весьма условной. На раннем этапе – музыка в основном исполнялась композиторами-импровизаторами (в XVI–XVII вв. музыкант-практик, в XVII–XVIII вв. – играющий композитор). Далее произошла дифференциация исполнительской деятельности и композиторского творчества, которая породила дискуссию о типе исполнительства (в XIX в. – музыкант-импровизатор, музыкант-интерпретатор). Постепенно исполнительство эволюционировало от музицирования в избранном кругу слушателей до публичного яркого выступления, предназначенного для широкого круга слушателей. Первое сопровождалось интимным сопереживанием, которое усиливалось отсутствием эстрады, второе приобрело элементы зрелищности, оказавшись по выражению Ю.Н. Бычкова в “новых пространственно-акустических условиях музицирования” в большом концертном зале.

По мере выдвигания исполнительства на большую сцену прослеживается следующая тенденция в его развитии: от внешнего постижения средств музыкальной выразительности через “блестящее” исполнение музыки к внутреннему углублению в содержание произведения. Наблюдается своеобразный процесс “взросления” стиля исполнения, который можно схематически обозначить как возрастающее движение по шкале приоритетов: *техника – чувство – смысл*. В этом контексте весьма существенно замечание Е.Я. Либермана о том, что “блестящее” исполнение английских и французских виртуозов основано на стремлении максимально эффективно отобразить *технические и звуковые качества* произведения, при этом нивелируя значение авторского текста. Для представителей романтического направления в исполнительстве “главным было проявление, в соответствии с господствующей эстетикой, непосредственного *чувства*” [9, с. 9]. Заметим, что исполнительский приоритет, направленный на техническую эмоционально-чувственную эффективность, постепенно смещается в сторону углубления интереса к серьезному, идейно содержательному в искусстве. Так, в исполнительском искусстве Ф. Листа, А. Рубинштейна и их последователей гармонично сочеталось техническое совершенство, индивидуальное ярко-эмоциональное воплощение музыкального образа и внимательное отношение к авторскому замыслу.

В XX в. фортепианное исполнительство характеризуется появлением ценностного отношения интерпретатора к авторскому замыслу посредством изучения нотного текста и постижения *смысла* творчества композитора. Эта тенденция приобретает определяющее значение и в развитии музыкального просветительства. Вместе с тем ее предпосылки были сформированы в музыкальной эстетике XIX в., актуализировавшей вопросы проблематики содержания музыкальных произведений. Такие взгляды возникли в условиях зарождения герменевтического подхода в философии, художественной литературе.

В начале XXI в. впервые появляется просветительское применение термина “герменевтика”. Так, А. Трифонов стал инициатором проведения цикла лекций, на тему “Музыкальная герменевтика: умеем ли мы слушать музыку?”, которые проходили в Москве в музее современного искусства “Гараж”. Основная цель данных мероприятий заключалась в приобретении слушателями навыков понимания и интерпретирования произведений классической музыки, умений самим сравнивать различные исполнения.

В конце XX в. стремление к глубокому, всестороннему, интегративному постижению смысла музыки привело к появлению научных трудов в области теории музыкального содержания. В исследованиях В.Н. Холоповой разработана система девяти масштабных уровней содержания музыкального искусства на основе существующих ветвей музыковедения, по принципу от общего к частному, это содержание: 1) музыки (академической) в целом; 2) исторической эпохи; 3) национальной художественной школы; 4) музыкального жанра; 5) музыкальной формы; 6) композиторского стиля; 7) отдельного произведения; 8) исполнительской интерпретации; 9) музыкального произведения в восприятии слушателя [10, с. 181–182].

На наш взгляд, весьма важное значение в осуществлении музыкально-просветительской деятельности принадлежит постижению смысла творчества композитора через освещение его личностных качеств, неразрывно связанных с культурно историческими условиями той эпохи, в которой они развивались. Таким образом, представляется возможным приблизиться к *аутентичной интерпретации* композиторского замысла.

Данный термин, как правило, применяется преимущественно в отношении интерпретации музыки доромантической эпохи. Трактую понятие об аутентичности исполнения в широком смысле, обратим внимание, что термин “аутентизм” (позднелатинский *authenticus*) переводится как подлинный, достоверный. Следовательно, целесообразно не ограничиваться применением его лишь для обозначения подхода к исполнению музыки вышеуказанного периода. Аутентичным, на наш взгляд, может быть подход к интерпретации *смыслового содержания* творчества того или иного композитора. Принимая во внимание наличие и взаимообусловленность констант триады композитор-исполнитель-слушатель в музыкально-просветительской деятельности, приведем высказывание М.А. Смирнова: “Восприятие музыки основано на активном пробуждении в слушателе его эмоций, его мыслей, его миропонимания. Она будит в нем ассоциации, почерпнутые из его личной жизни. Всю цепь чувств, переживаний, испытанных ранее им. Мир слушателя входит важнейшей частью в мир, создаваемый композитором. <...> Музыка раскрывает каждому самого себя” [11, с. 8]. Справедливость данного высказывания не подлежит сомнению, однако, заметим, что таким образом нивелируется идейно-смысловая сторона произведения и личностные философско-эстетические воззрения автора утрачивают достоверность и значимость. Очевидно, что воспринять музыкальное произведение в том смысловом объеме, в каком оно было задумано композитором не представляется невозможным, хотя бы потому что исполнитель и слушатель разделены временным пространством, а, следовательно, имеют культурные (ментальные<sup>1</sup>) различия. Таким образом, чтобы сохранить объективность в интерпретации авторского замысла необходимо рассматривать содержание творчества композитора и музыкальный образ произведения через призму зародившейся в лингвистике *теории прототипов*<sup>2</sup>. Исследуя “прототипическую организацию пространства категорий” исследователи указывают на тот факт, что “количество различных контекстов потенциально бесконечно: нет двух абсолютно одинаковых ситуаций”. Организующим звеном, позволяющим сохранить в фокусе наиболее точное понимание сущности какого-либо понятия, послужит выявление во внутренней структуре категорий *прототипического ядра* [12, с. 12].

В контексте музыкального просветительства таким ядром может стать представление о личности автора, его мировоззренческих концепциях, особенностях эпохи, в которой жил и творил композитор. Концентрация внимания именно на этих аспектах позволит приблизиться к наиболее достоверной интерпретации творчества музыканта. В литературной герменевтике на рубеже 1960–1970-х гг. появляются теории, отстаивающие ценность знаний о личности автора. Анализируя пути развития художественной герменевтики, Г.Ю. Демченко приводит в качестве примера разработки данной проблематики труды Э.Д. Хирша и М. Бахтина.

Э.Д. Хирш в работах “Достоверность интерпретации”, “Три измерения герменевтики”, “Цели интерпретации” выступает против концепций, игнориру-

<sup>1</sup> По определению П.С. Гуревича, “ментальность (или менталитет) – это относительная целостность мыслей, верований, навыков духа, которая создает картину мира и скрепляет единство культурной традиции или какого-нибудь сообщества”.

<sup>2</sup> Теория прототипов была впервые сформулирована в работах Э. Рош в период 1960–1970-х гг., в рамках психолингвистики. В ее основе лежит представление о неясности, размытости границ, непрерывности и случайности в определении вещей и их именовании. В 1970–1980-е гг. эта теория вызвала огромный резонанс в научных кругах.

ющих личность создателя произведения и его авторский замысел. В своих трудах М. Бахтин предлагает не абстрактно-научное описание текста как деперсонализированной и формализованной конструкции, а личностную духовную встречу автора и воспринимающего [13].

Для глубокого постижения художественного содержания музыки необходимо учитывать следующие особенности: личность композитора, социально-исторические условия, эстетические веяния. Целостное представление о личности композитора предлагает получить Т.В. Чередниченко, рассмотрев личность автора как “тип человека эпохи”. Для этого необходимо, по ее утверждению, подключить “социально-психологические контексты, контексты философско-мировоззренческие, контексты других видов искусства” [8, с. 40]. М.А. Смирнов считает, что “история музыки понимается как история развития человеческой психики”, поэтому для того, чтобы лучше понять суть творчества композитора “необходимо знать все или хотя бы почти все творчество автора”, проследить взаимосвязь музыкальных процессов и психологических явлений посредством социально-исторического, философско-эстетического анализа [11, с. 4].

Показательным примером может послужить обзор особенностей интерпретирования клавирной музыки И.С. Баха. В разные исторические периоды истолкование музыкального смысла произведений композитора то удалялось, то приближалось к так называемому ядру прототипа. Исполнители, интерпретируя И.С. Баха, высвечивали различные грани звуковой природы музыки композитора. Среди подобных трактовок назовем такие, как органная (Ф. Бузони), клавирная (Г. Гульд), вокальная (Э. Фишер) и декламационная (Е. Фейнберг). Поиск “подлинного” Баха и адекватного звучания старинной музыки, попытка очистить искусство великого кантора от позднейших наслоений и традиций, и обрести некий изначальный смысл послужили вхождению бахознания в “фазу аутентизма” (В. Ландовска).

Достоверный смысл творчества композитора был раскрыт в работах А. Швейцера, Б. Яворского, В. Носиной. Долгое время акцент в интерпретации содержательной стороны музыки Баха был смещен – творчество композитора рассматривалось с позиции марксистской методологии. Такой подход к содержанию творчества И.С. Баха сохранялся продолжительное время и распространялся в учебной литературе. В пособии по истории фортепианного искусства А.Д. Алексеев пишет: “Живя в условиях отсталой Германии, преодолевая сопротивление косной среды церковных мракобесов, постоянно третировавших и унижавших его, он мужественно боролся за развитие передовой национально-музыкальной культуры” [14, с. 60]. Подобная характеристика творчества композитора воспринималась естественно, в свете идеологии советского времени. Как видно, такой подход является отклонением от прототипического ядра в понимании творчества И.С. Баха. Выявлению этого ядра способствует усвоение знаний об эпохе и мировоззренческих взглядов композитора.

В начале XXI в. фортепианное исполнительство представляет собой многоплановый феномен, развивающийся в условиях глобализации. Исполнительское искусство становится восприимчивым к музыке любой эпохи и любой страны. Наблюдается значительное расширение и обновление традиционного концертного репертуара. Исполняются ранее не звучавшие произведения старинной музыки, а также сочинения, соответствующие новейшим направлениям XX в. Возникает ощущение музыкального мира как единого культурного пространства. Появляется многовариантность форм творческой самореализации, что приводит к формированию новых тенденций в концертной деятельности.

Изучение исторического опыта возникновения, становления и развития музыкального просветительства дает импульс к совершенствованию форм и методов организации этого вида деятельности. Исследования в этой области были предприняты в конце XX – начале XXI вв. И.У. Аушевой, Э.Н. Скуратовой, Л.Л. Мельниковой, О.В. Милициной, С.В. Ручимской. В условиях современной социокультурной ситуации феномен музыкального просветительства требует концентрации внимания на подготовке музыкантов-исполнителей, владеющих методами и приемами осуществления данной деятельности. Среди наиболее распространенных форм музыкального просветительства обозначим следующие: *концертное юисполнительство* (сольное, ансамблевое); *лекции-концерты* (монотрафические концертные выступления пианистов с небольшими вербальными эссе, характеризующими исполняемую музыку или воспроизводящими творческий портрет композитора, а также лекционноконцертные выступления студентов перед слушательской аудиторией); *исторические демонстрации* (масштабные циклы фортепианных произведений в исполнении великих пианистов-лидеров фортепианной школы); *профессиональные конкурсы и фестивали*.

В настоящее время существует широкое разнообразие форм и методов музыкального просветительства, сложившихся с учетом опыта прежних лет и современных методов музыкального просветительства. Например, предложенная музыковедом П. Михелем форма “концерт-мост” в своей концептуальной основе содержит принцип движения от современного творчества к музыкальному наследию прошлого. К разновидностям музыкального просветительства так же можно отнести предложенную Т.Д. Дмитрик форму исполнительской деятельности студентов-просветителей, называемую “музыкальный проект”. По мнению исследователя “центральным звеном в обучении <...> является *проект* – замысел решения различных проблем, связанных с идеей просветительства и музыкального исполнительства” [15]. В рамках указанного проекта студент имеет возможность проявить себя в качестве лектора, сценариста, музыканта-исполнителя, режиссера-постановщика.

### Заключение

Таким образом, рассматривая музыкальное просветительство в контексте развития фортепианного исполнительского искусства, можно сделать следующие выводы:

- выявлена целесообразность использования в качестве методологической базы исследования музыкально-просветительской деятельности основных положений музыкальной социологии и концепции экологии музыкальной культуры;
- раскрыта необходимость применения герменевтического метода исследования композиторского творчества как неотъемлемой составляющей музыкально-просветительской деятельности;
- обоснована целесообразность определения аутентичного содержания композиторского творчества посредством выявления в нем прототипического ядра;
- обозначена эволюция форм музыкального просветительства, связанная с социальными условиями бытования музыкальной культуры;
- проанализирована просветительская функция фортепианной транскрипции на различных этапах развития концертного исполнительства;
- актуализировано значение просветительской направленности учебного процесса в фортепианном обучении с целью воспитания музыкантов-исполнителей как будущих музыкантов-просветителей.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. **Лихачев, Д. С.** Экология культуры / Д. С. Лихачев // Русская культура. – Москва : Искусство, 2000. – С. 91–101.
2. Классики теоретической социологии XX века : рабочая тетрадь по истории социологии / авт.-сост. В. Г. Николаев. – Москва : ГУ ВШЭ, 2001. – 170 с.
3. **Сохор, А.** Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.
4. **Цукер, А.** Рыцарь музыкознания (к 90-летию Арнольда Наумовича Сохора) / А. Цукер // Музыкальная академия. – 2013 (4). – С. 31–38.
5. **Мельникас, Л.** Экология музыкальной культуры / Л. Мельникас. – Москва : Композитор, 2000. – 328 с.
6. **Руденко, В.** Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации / В. Руденко // Музыкальное исполнительство : сборник статей. Вып. 10 ; сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансон. – Москва : Москва, 1970. – С. 22–56.
7. **Сохор, А. Н.** Вопросы социологии и эстетики музыки : сборник статей / А. Н. Сохор. – Л. : Сов. комп., 1980. – 296 с.
8. **Чередниченко, Т. В.** Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – Москва : Музыка, 1989. – 223 с.
9. **Либерман, Е. Я.** Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – Москва, 1988. – 234 с.
10. **Холопова, В. Н.** Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. – 5-е изд. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. – 320 с.
11. **Смирнов, М. А.** Эмоциональный мир музыки / М. А. Смирнов. – Москва : Музыка, 1990. – 320 с.
12. **Болдырев, Н. Н.** Прототипическая семантика как метод лингвистического анализа // Лингвистические парадигмы и лингводидактика. – Иркутск : БГУЭП, 2002. – С. 11–14.
13. **Демченко, Г. Ю.** О художественной герменевтике / Г. Ю. Демченко [Электронный ресурс] // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 10. – С. 86–88. – Режим доступа: URL: [www.rae.ru/use/?section=content&op=show\\_article&article\\_id=7784161](http://www.rae.ru/use/?section=content&op=show_article&article_id=7784161). – Дата доступа: 30.09.2014.
14. **Алексеев, А. Д.** История фортепианного искусства : учебник / А. Д. Алексеев. – Москва : Музгиз, 1962. – Ч. 1. – 144 с.
15. **Дмитрик, Т. Д.** “Музыкальный проект” как форма исполнительской деятельности студентов просветителей / Т. Д. Дмитрик [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://pedagog.vlsu.ru/fileadmin/Dep\\_pedagogical/konf\\_lerner/Dmitrik\\_T.D\\_.pdf](http://pedagog.vlsu.ru/fileadmin/Dep_pedagogical/konf_lerner/Dmitrik_T.D_.pdf). – Дата доступа: 09.04.2014.

Поступила в редакцию 28.10.2014 г.

Контакты: [taua.ko@mail.ru](mailto:taua.ko@mail.ru) (Иванова Таисия Леонидовна)

**Ivanova T.L. MODERN METHODS IN THE STUDY OF MUSIC EDUCATION.**

*The article deals with the study of the phenomenon of music education in modern conditions. As a methodological framework it is proposed to use the provisions of the basic concepts of music sociology and ecology of music culture. The author justifies the use of the hermeneutic method of research to study composer's creativity and determine the authentic content of a music piece by identifying its prototypical core.*

**Key words:** musical enlightenment, musical sociology, ecology of musical culture, musical transcription, musical performance, interpretation, the content of a piece of music.