



ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ
ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ**

WWW.EPEJ.RU

**НАУЧНАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ НАУКА**

**Педагогика и психология: вопросы
теории и практики**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

№ 2/2023

www.epej.ru

Нижний Новгород 2023

УДК 37

ББК 74

П24

Международный научный электронный журнал «Педагогика и психология: вопросы теории и практики», Нижний Новгород: НОО «Профессиональная наука» - № 2 - 2023. – 25 с. / DOI 10.54092/26868822_2023_2

ISSN 2686-8822

Статьи журнала содержат информацию, где обсуждаются наиболее актуальные проблемы современной педагогики и психологии, и результаты фундаментальных исследований в различных областях педагогики, образования и психологии.

Журнал адресован работникам сферы образования, учителям, преподавателям, психологам, разрабатывающим стратегические направления развития современной педагогической и психологической науки ученым, аспирантам, соискателям, магистрантам, преподавателям-практикам, студентам.

Все включенные в журнал статьи прошли научное рецензирование и опубликованы в том виде, в котором они были представлены авторами. За содержание статей ответственность несут авторы.

Электронная версия журнала находится в свободном доступе на сайте www.epej.ru

УДК 37

ББК 74

Редакционная коллегия:

Главный редактор – **Кузьменко Наталья Ивановна** — кандидат педагогических наук доцент, преподаватель ГБПОУ «Магнитогорский педагогический колледж»

Редакционный совет:

1. **Ежкова Нина Сергеевна** — доктор педагогических наук, доцент, Профессор кафедры психологии и педагогики. ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н.Толстого»

2. **Агеев Валентин Васильевич** — профессор, к.психол.н., университет Кайнар, Алматы

3. **Куликова Татьяна Ивановна** — кандидат психологических наук, доцент, Тульский государственный педагогический университет им Л.Н. Толстого

4. **Лебедева Ирэна Валерьевна** — кандидат социологических наук, доцент, Доцент кафедры гуманитарных дисциплин и английского языка КИМРТ (Каспийского института морского и речного транспорта) имени генерал-адмирала Фёдора Матвеевича Апраксина.

5. **Малушко Елена Юрьевна** — кандидат педагогических наук, доцент, ФГАОУ ВО «Волгоградский государственный университет»

6. **Молчанова Елена Владимировна** — кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин филиала ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет» в г. Тихорецке (Краснодарский край)

7. **Шалагинова Ксения Сергеевна** – кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры психологии и педагогики Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого, педагог-психолог Центра образования № 4, г. Тула

8. **Шмелёв Степан Викторович** — главный редактор, кандидат педагогических наук, доцент кафедры Физиологии и безопасности жизнедеятельности человека, ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», директор средней общеобразовательной школы №3, г. Нижний Новгород

Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет, ответственность за достоверность информации несут авторы статей

© НОО Профессиональная наука, 2015-2023

Оглавление

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ6

Суздорф А.Е. Состояние изучения проблемы деструктивного поведения в подростковом возрасте.....6

ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (ПО ОБЛАСТЯМ И УРОВНЯМ ОБРАЗОВАНИЯ)12

Чупахин С.А. К проблеме интерпретации музыки Франсуа Куперена-младшего в исполнительской практике баянистов-аккордеонистов12

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ

УДК 37

Суздорф А.Е. Состояние изучения проблемы деструктивного поведения в подростковом возрасте

The state of the study of the problem of destructive behavior in adolescence

Суздорф Александра Евгеньевна

Астраханский государственный университет, Астрахань, Россия
Suzdorf Alexandra Evgenievna
Astrakhan State University, Astrakhan, Russia

***Аннотация.** В статье описывается уровень изученности характеристик подростковый возраст. Взгляды древневосточных мыслителей, а также тщательно проанализированы мнения ряда ученых на Западе. За основу были взяты изменения физиологических процессов деструктивного поведение подростков.*

***Ключевые слова:** деструктивный, социальный развитие, подростковая психология, алкоголизм, суицид, наркомания, антисоциальный, аутодеструктивный.*

***Abstract.** The article describes the level of study of the characteristics of adolescence. The views of ancient Eastern thinkers, as well as carefully analyzed the opinions of a number of scientists in the West. Changes in the physiological processes of the destructive behavior of adolescents were taken as a basis.*

***Keywords:** destructive, social development, teenage psychology, alcoholism, suicide, drug addiction, antisocial, antisocial, self-destructive.*

DOI 10.54092/26868822_2023_2_6

Рецензент: Крохмалева Елена Георгиевна - кандидат педагогических наук, доцент.
Заведующий кафедрой инженерии и образовательных дисциплин ГОУ ВО ЛНР "Луганский
государственный университет им. В. Даля".

Член-корреспондент Луганской академии технических наук

В процессе эволюции формировались принятые в обществе стандарты и критерии поведения человека. Эти нормы и критерии необходимы не только для социальной стабильности, но и для психической устойчивости и развития индивидуума. Наши ученые издавна уделяли особое внимание вопросам формирования нравственного, духовного и культурного поведения в обществе. Также в статье рассмотрены взгляды родителей на проблему отношения ребенка к другому ребенку, особенно детей подросткового возраста, отношения которых составляют целую педагогическую и психологическую систему. В этот момент следует уточнить наличие негативных ситуаций в воспитании детей в семье, проблемы, связанные с психологией

подростков. Актуальность этой проблемы изучалась психологическими теориями, включая психоанализ, бихевиоризм и гуманистическую психологию, и они сделали акцент на эмоциональном теплом отношении родителей, а также на факте что это источник развития ребенка. Рассмотрена природа деструктивного поведения у человека, что является одной из проблем, недостаточно изученных в психологии. Эта проблема была сформирована в середине 20 века.

Деструктивное поведение – это поведение, противоречащее принятым в обществе формам социального поведения, направлена на отрицание любых альтернативных мнений. Деструктивное поведение может вызывать не только определенные социальные проблемы в человеке, но и проблемы в его физическом здоровье. Деструктивное поведение проявляется в 2 основных видах: Делинквентный тип - направленность поведения против принятых в обществе социальных и правовых норм. (бытовые семейные споры, ДТП, хамство...)

Девиантный тип – это проявление поведения, противоречащего принятым в обществе моральным нормам общества (алкоголизм, суицид, наркомания и др.), отсутствие привязанности. Хотя все проявления деструктивного поведения происходят как определенные защитные реакции человека, они могут быть связаны с нарушениями в нервной системе. Деструктивное поведение может быть вызвано негативными эмоциональными переживаниями в детстве, недостатком любви и ласки со стороны родителей в результате эмоциональной холодности по отношению к ребенку и генетические факторы.

Исследователь К. Е. Игошев говорил, что дети и подростки, особенно импульсивны и возбудимы. Импульсивное поведение представляет собой аффективное состояние, обусловленное прежде всего специфическими аффективными переживаниями (событиями с сильным психологическим влиянием). Это состояние характеризуется кратковременными и усиливающимися эмоциональными переживаниями.

Деструктивное поведение свойственно всем людям, но у некоторых людей это поведение настолько сильно, что определяет их положение и поведение в обществе. Венский психолог З. Фрейд и его ученики считают наиболее важным основанием для оценки подросткового возраста бессознательное желание определить свою позицию, которое возникает как цель какого-то исходного влечения. Это желание должно быть в форме эгоизма, пренебрежения к другим людям, неспособностью примириться с окружающей средой, которое приводит к конфликтам.

По Фрейду, нельзя игнорировать разрушительную силу в человеке, которая может разрушить самого себя. Катарсис-выразительные действия, которые не связанные с деструктивной силой разрушительные действия могут быть заторможены. Э.В. Змановская выделяет 3 типа поведенческих отклонений: асоциальные (делинквентные), асоциальные (аморальные), аутодеструктивный (саморазрушающий). По Сидорову Н.Р. девиантное поведение определяется как устойчивое деструктивное поведение, направленное на регулярное нарушение межличностные отношения человека. Психолог А.И. Долгова, изучавшая ювенальную делинквентность, говорил о том, что перед совершением преступления поведение подростка претерпевает резкие отклонения от нормы.

Можно выделить два типа нормативных отклонений, характерных для подростков с девиантное поведением: буйные и эгоистичные подростки хотят показать себя сильными, отзывчивыми и готовыми помочь своим сверстники. В их характере присутствуют такие элементы, как эгоизм, тирания, вера в физическую силу, предпочтение отдается нетрадиционным группам. Отклонение от само разрушающих медицинских и психологических норм. К ней относятся поведение, угрожающие целостности и развитию личности: суицидальные поведение, пристрастие к еде, пристрастие к фармакологическим веществам, фанатическое пристрастие, стремление к опасным для жизни видам деятельности (экстремальные виды спорта).

По направлению деструктивности Э.В. Змановская вводит следующие классификации: антисоциальный (активно деструктивный) просоциальный (относительно деструктивный, в некотором смысле антисоциальный, адаптированный к социальным нормам) асоциальный (пассивно-деструктивный) пассивный аутодеструктивный саморазрушающийся (активный ауторазрушающий). Некоторые исследователи подчеркивают связь между деструктивностью и креативностью. Например, В.Н.Дружинин различает 2 вида деструктивности:

1. Креативное поведение, создание новой среды.
2. Деструктивное – дезадаптивное поведение, разрушающее окружающую среду творчества и деструктивности объединяет то, что человек отчуждается от природы и окружающего социальная среда.

Б. Карлоф подчеркивает, что в каждом творческом акте есть творческий элемент и различает два типа деструктивного поведения: адаптивный, творческий, связанный с имеющимися возможностями человек, созидательный - разрушительный.

Известный американский ученый Э. Фромм занимался проблемой деструктивного поведения. В его работах «Бегство от свободы», «Анатомия человеческой

деструктивности» особое внимание уделялось социальной и культурные детерминантам этой проблемы. Польский психолог Ю. Козелецкий различает созидательную трансгрессию - творчество и деструктивная трансгрессия, направленная на утрату предыдущих.

По мнению российского психолога А.А. Реан: распад семейной структуры влияет на подростка не сам по себе, а в сочетании с другими факторами, в частности, уровнем общего и педагогическое воспитания родителей, семейного взаимодействия и коммуникации внутри семьи. [29.270 б]

По мнению Д. И. Фельдштейна, девиантные подростки социально вялые, агрессивные, любопытные, грубые, склонны к литью «слез», и многие из них лживы и безответственны. По исследованиям И.А. Семикашевой, участники такой группы имеют схожие с родителями характеристики и проявляют уважение не к отдельным людям, а к группе, к которой они принадлежат. Такие подростки не чувствуют ответственности за свой характер и могут вести себя как все на публике. Это вызвано также высокой требовательностью родителей к своему ребенку, их мечтами сделать из него «вундеркинда», человека, занимающего очень большие высоты. Скрывая чувство неприязни, подросток показывает свое неудовольствие, разочарование и духовное отчуждение от взрослых. Он начинает искать друзей на улице и часто присоединяется к группе пьющих и курящих вызывая чувство раскрепощения у подростка и борьбу за свою свободу и независимость. Он хочет, чтобы его освободили из-под контроля взрослых любым способом. Чем больше его контролируют, тем большей свободы он жаждет. Это связано с упрямством подростков. У психически здоровых подростков упрямство со временем проходит. Если взрослые требуют безоговорочное послушание, то подростки проявляют крайний характер. Самое тревожное заключается в том, что поведение подростков в таких случаях заканчивается бегством из дома и вызывая чувство отторжения, чувство отказа от участия в играх, еде, работе по дому, культурно-просветительных мероприятиях. В этой реальности родители ограничивают ребёнка от общения с некоторыми сверстниками. Для того, чтобы защитить своего ребенка от пьющих и курящих сверстников, родители вынуждены переводить ребёнка в другую школу и, в итоге, подросток обвиняет родителей в том, что они отделяют его от сверстников и жалуется на них. При анализе индивидуального поведения необходимо изучать нормы социального поведения. В психологии установка понимается как состояние психофизиологической готовности к воспринимать, оценивать и совершать определенные действия, относящиеся к личности. В проявлении деструктивного поведения, негативные установки формируются в результате негативных установок

человека отношению к большинству окружающих. В исследованиях С.П. Иванов и В.В. Бойко выделяют следующие типы деструктивных устройств:

- Скрытая беспечность в мыслях и поступках по отношению к окружающим.
- Открытое высокомерие по отношению к другим.
- Негативное мнение о людях, его вызвавших, исходя из обстоятельств, возникших в определенных социальных ситуациях.
- Необоснованные обобщения о своих партнерах на основе негативных факторов.
- Наличие негативного опыта в процессе взаимоотношений с окружающими.

А. Клейберг и А. Эллис ввели понятие «иррациональных допущений» при формировании деструктивного поведения. Иррациональные предположения, по их мнению, возникают в результате нарушений в познавательной сфере человека.

Библиографический список

1. Исакова, М. Т. (2021). Problems Of The Relationship Of A Person's Attitude To Health With Its Individual And Dynamic Features. (7), 42-48.
2. Tulkinovna, I. M. A. (2021). An Empirical Study Of The Relationship Of Individual With Dynamic Characteristics As A Value To Health. European Journal Of Research And Reflection In Educational Sciences, 9(5).
3. Isakova, M. T., & Israilzhonov, S. (2020). Theoretical Interpretation Of Some Considerations On Mental Health. In Психологическое Здоровье Населения Как Важный Фактор Обеспечения Процветания Общества (Рр. 25-28).
4. Isakova, M. T. (2020). Factors Influencing The Mental Health Of Person. In Психологическое Здоровье Населения Как Важный Фактор Обеспечения Процветания Общества (Рр. 10-13).
5. Isakova, M. T. (2021). Socio-Psychological Aspects Of A Person's Attitude To His Mental Health. Asian Journal Of Multidimensional Research, 10(4), 29-36.
6. Исакова, М. Т. (2019). Факторы Творческого Мышления Когнитивного Развития Дошкольников. In Психологическое Благополучие Современного Человека (Рр. 627-630).
7. Исакова, М. Т. (2021). Эмпирическое Исследование Взаимосвязи Отношения Личности К Здоровью С Индивидуально-Динамическими Характеристиками. П, 86, 544.
8. Isakova, M. (2020). Socio-Psychological Factors Are The Effect Of person's Mental Health. European Journal Of Molecular & Clinical Medicine, 7(3), 4699-4718.

9. O.Parpiyeva, A.Ostonaqulov //Psychology of patients with oncological diseases// International Scientific Journal ISJ Theoretical & Applied Science 06 (74) 2019. Philadelphia, USA. 642-645 page.

10. Parpieva Odinakhon Rakhmanovna, Ostanaqulov Alijon Dadajon Ugli, //Modern Scientific Research In Oncological Diseases //The American Journal of Medical Sciences and Pharmaceutical Research, 3(03), (2021).117-121page

11. Parpieva Odinakhon Rakhmanovna, Ostanaqulov Alijon Dadajon Ugli, //Mental-emotional Disorders in Patients with Oncological Disiases// EPRA International Journal of Multidisciplinary Research (IJMR). Volume: 7/ Issue: 4/ April 2021. 232-235 page.

12. O.Parpiyeva, A.Ostonaqulov //Drugs to treat the psychological state of the patients and their methods// Международном научно-практическом журнале “Экономика и социум” Электронное научно-практическое издание. Выпуск №1 (56) – 2019. 93-97 стр

13. O.R.Parpiyeva, Ostanaqulov A.D //SCHIZOPHRENIA DISEASE// Международный научнопрактический журнал “Теория и практика современной науки” Выпуск №6 (48) – 2019. 18-21 стр

14. O.R.Parpiyeva, Ostanaqulov A.D //Thoughts that do not go away from the brain// Международный научно-практический журнал “Мировая наука” Международное научное издание. Выпуск № 6 (27) – 2019. 9-12 стр

ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (ПО ОБЛАСТЯМ И УРОВНЯМ ОБРАЗОВАНИЯ)

УДК 37

Чупахин С.А. К проблеме интерпретации музыки Франсуа Куперена-младшего в исполнительской практике баянистов-аккордеонистов

On the problem of interpretation of the music of Francois Couperin Jr. in the performing practice of bayan-accordionists

Чупахин С.А.

Доцент. Омский государственный университет, Россия

Chupakhin S.A.

Assistant professor. Omsk State University, Russia

Аннотация. В данной статье автор знакомит нас с яркой исторической фигурой в области музыкального европейского искусства, повлиявшим на становление музыки галантного стиля – Франсуа Купереном-младшим. Статья призвана помочь формированию необходимых музыкально-теоретических знаний о той далекой эпохе, не навязывая своих решений как единственно правильных. В статье изложены методические и педагогические рекомендации по исполнению произведений Ф. Куперена по вопросам, касающимся особенностей художественной интерпретации музыкальных миниатюр великого клавесиниста в переложении для мехо-духовых гармоник. Произведения Ф. Куперена-младшего очень удачно звучат на баяне, аккордеоне. Но зачастую в руках молодых исполнителей миниатюры Куперена напоминают, лишь, фальшивую копию. Такое исполнение грешит искажением стиля, туше, звука, тембра, расшифровки орнаментики. Автор дает советы по устранению этих проблем. Данная статья, безусловно, поможет баянистам-аккордеонистам лучше ориентироваться в сложном мире музыки и в частности в произведениях эпохи рококо.

Ключевые слова: эпоха рококо, галантный стиль, мелизмы, нотация, жанровая трактовка, полифонический стиль, портретная характеристика, танцевальная сюита, инструментальная миниатюра.

Abstract. In this article, the author introduces us to a bright historical figure in the field of European musical art, who influenced the formation of gallant style music - Francois Couperin Jr. The article is intended to help the formation of the necessary musical and theoretical knowledge about that distant era, without imposing one's own decisions as the only correct ones. The article presents methodological and pedagogical recommendations for the performance of F. Couperin's works on issues related to the peculiarities of the artistic interpretation of the musical miniatures of the great harpsichordist, arranged for fur-wind harmonicas. The works of F. Couperin Jr. sound very well on the button accordion and accordion. But often, in the hands of young performers, Couperin's miniatures only resemble a fake copy. Such a performance sins with the distortion of style, touch, sound, timbre, decoding of ornamentation. The author gives advice on how to fix these problems. This article will certainly help bayan-accordion players to better navigate the complex world of music and, in particular, the works of the Rococo era.

Keywords: Rococo era, gallant style, melismas, notation, genre interpretation, polyphonic style, portraiture, dance suite, instrumental miniature.

DOI 10.54092/26868822_2023_2_12

Рецензент: Дудкина Ольга Владимировна, кандидат социологических наук, доцент.
Донской государственный технический университет (ДГТУ), г. Ростов-на-Дону, Факультет
«Сервис и туризм», кафедра «Сервис, туризм и индустрия гостеприимства»

В наше время старинная клавирная музыка начала XVIII столетия получила широкое распространение. Музыканты-баянисты, помимо произведений оригинального жанра, очень часто включают музыку эпохи рококо (галантного стиля) в концертные и конкурсные программы. Старинная музыка стала неотъемлемой и значимой частью репертуара баянистов-аккордеонистов. В баянной учебно-методической литературе мы знаем не так уж много статей, пособий, рекомендаций, посвященных данной проблематике. А нам известно, сколько подводных камней и течений встречается на пути молодого исполнителя, когда тот разучивает произведения старинных мастеров – это, в первую очередь, проблемы стилистики, выбора правильного туше, динамики, агогики, темпа, ритма, звукоизвлечения, расшифровки мелизмов, нотации и переложения. Современный баянист-аккордеонист должен уметь интерпретировать музыку эпохи рококо в полном согласии с духом времени и замыслом композитора.

Прежде, чем говорить об исполнении музыки эпохи рококо (галантного стиля), нам нужно определить временные рамки – это первая половина XVIII века.

Восемнадцатый век – бурный период в истории западноевропейской культуры, увенчавшийся, прежде всего, именами И. С. Баха и его сыновей, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, К.В. Глюка, Л. Бетховена, Г.Ф. Генделя. Наивысшего расцвета в XVIII в. достиг полифонический стиль, шел интенсивный процесс кристаллизации новых форм и жанров, поиск дотоле неизвестных средств художественной выразительности, завершившийся утверждением эпохой Классицизма [1, с. 18].

В первой половине XVIII века во Франции, Германии одновременно со стилем барокко существовали и другие стилевые направления: классицизм, галантный стиль, сентиментализм. Именно эти две страны дали музыкальной культуре Европы выдающиеся имена: К.Ф.Э. Баха, Ф. Куперена, Ж.Б. Люлли, Г. Муффата, И. Кунау, Ш. Шамбоньера, Д. Англебера, Ж.Ф. Рамо, которые творили свои произведения в стиле рококо. В их творчестве произошел отбор конструктивных элементов, формул, формообразующих структур, заложивших основу классицизму.

«Галантный стиль (от французского *galant* – учтивый, вежливый, изысканный) назывался рококо. Поначалу термин «галантный» служил для обозначения салонной, аристократической поэзии, тяготеющей к малым формам, выраженных в игровых и эротических тонах. Рококо сформировался как антипод полифоническому стилю, полифония уступила место гомофонии. Музыка рококо рассматривалась как подобие утонченной речи или светской беседы. Напевная и выразительная мелодия сопровождалась прозрачной и скупой гармонией. Естественно она украшалась богатой орнаментикой. Из музыкальных жанров отдавалось предпочтение инструментальной

миниатюре: пасторальной, танцевальной, портретно-изобразительной. Значительную роль в формировании стиля рококо (галантного стиля) сыграли французские клавесинисты: Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперен, Л. К. Дакен, Ж. Дандрие» [2, с. 184].

Во Франции галантный стиль обретает свои национальные черты. Композиторов, работающих в этом направлении, отличала особая психологическая выразительность, напевная мелодия. Среди старинных мастеров галантного стиля, в первую очередь, можно выделить Франсуа Куперена.

Если Ж.Б. Люлли вошел в историю как создатель национальной оперы – балета, то Ф. Куперен оставил глубокий след в развитии французской клавесинной и камерной музыки. В этой области он не имел себе равных. К. Дебюсси называл Ф. Куперена «...самым поэтичным из клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей...» [3, с. 151].

Свою музыкальную карьеру Куперен начал семнадцатилетним юношей, унаследовав от отца должность органиста парижской церкви Сен-Жерве. Позднее он стал органистом Королевской капеллы в Версале, а затем придворным клавесинистом и учителем музыки. Как королевский клавесинист, Куперен постоянно принимал участие в придворных концертах – играл соло, принимал участие в ансамблях, сочинял для своих концертных выступлений музыку.

В Предисловии к одному из купереновских сборников мы читаем: «Я сочинял эти пьесы для маленьких камерных концертов, на которые Людовик XIV вызывал меня почти каждое воскресенье в течение года. Пьесы эти исполнял мсье Дюваль, мсье Филидор, мсье Алариус, мсье Дюбуа. Я играл на клавесине» [7, с.53]. Так родилось большинство камерных произведений Куперена, в том числе «Королевские концерты», «Новые концерты»; трио- сонаты «Апофеоз Корелли», «Апофеоз Люлли» и др. Две сюиты для виолы да гамба и basso continuo относятся к числу последних сочинений композитора. Он издал их всего несколько лет до смерти, в 1728 году.

Жанру сюиты принадлежит ведущая роль в творчестве Куперена. Он составил 27 сюитных циклов для клавесина и около 20 сюит для камерного состава. Сам композитор называл свои сюиты «ordre» (порядок, ряд), или просто «pieces» (пьесы). Некоторые сюитные циклы Куперен составлял по примеру своих предшественников – лютнистов, гамбистов, клавесинистов XVI века – из пьес танцевального характера. Все эти танцы с XVII века и вплоть до баховского времени постоянно входили в состав инструментальной сюиты.

Такова была первая часть сюиты для гамбы и basso continuo Франсуа Куперена. Виола да гамба – старинный смычковый инструмент, по диапазону технике игры

близкий виолончели, но с более мягким, несколько приглушенным тембром. В отличие от виолончели, виола да гамба имела 6 струн: ре² - ля¹ – ми¹ - до¹-Соль-Ре [4, с.109].

Во времена Куперена виола да гамба пользовалась огромной популярностью как сольный, так и ансамблевый инструмент. В тех случаях, когда она звучала в сопровождении клавесина, партия аккомпанемента обычно в нотах полностью не фиксировалась. Композитор выписывал только линию баса, а остальные голоса обозначал с помощью цифр.

Такой способ сопровождения получил название цифрованного баса и basso continuo (непрерывный бас). Обычно басовый голос удваивался каким-нибудь низким струнным или духовым инструментом. И таким образом, партию basso continuo исполняли два музыканта.

С иной, специфически французской жанровой трактовкой мы встречаемся во второй сюите Куперена-младшего. Здесь нет танцевальных частей. После импровизационной прелюдии и полифонической фугетты следуют две пьесы программного названия. «Pompe funebre» («Торжественное погребение») и «La Chemise Blanche» («Белая рубашка»). Такого ряда миниатюры чрезвычайно характерны для Куперена. В его клавесинных «ordes» мы встречаем, например, пьесы – портреты, («Любимая», «Единственная», «Пленительная», «Принцесса де Сане», «Вязальщицы»; пейзажи («Сады в лесу», «Рождающиеся лилии», «Тростники»); жанровые сценки в духе Ватто («Французские фолии или домино»). Сам композитор писал: «При сочинении этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства, так что названия пьес соответствуют моим намерениям...»[7, с. 99]. Особенно интересна миниатюра «Les funérailles» – («Похороны»). Своей нежной и в то же время скорбной лирикой напоминает одно из самых своеобразных произведений Куперена – «Le monsde funebre» на текст Плача Иеремии»[6, с.108].

«В этой пьесе раскрывается Куперен – лирик, чуждый внешней аффектации, предпочитавший сочинять «...пьесы нежные, основанные на чувстве ...то, что трогает, нежели то, что поражает» [8, с.111].

Творчество Франсуа Куперена может, бесспорно, считаться наиболее талантливым и последовательным выражением стиля рококо в музыке. Этот стиль, тяготеющий к миниатюре, камерности, интимности, отразился главным образом, в инструментальной музыке, в первую очередь в произведениях для клавесина, смычковых инструментов и камерных ансамблей. Наследие Куперена составляет 12 томов: четыре тома клавесинной, столько же камерной, ансамблевой музыки, два тома вокальной музыки, один – органной, и один том теоретических работ. В отличие от

клавесинных пьес, произведениям камерной музыки повезло в меньшей степени. Только сейчас, в наше время ее заново открывают исполнители. Камерные сочинения Куперена объединены в циклы, так называемые концерты, либо сонаты.

Форма сонаты у Куперена приближается к типу многочастного *Concerto grosso*, распространенного у итальянских композиторов. Почти все камерные сочинения, миниатюры для клавесина обозначены программными заголовками. Но, в то же время, нужно иметь в виду условность этих названий, и не следует отождествлять, присущую им программность, с живописностью, а тем более с иллюстративностью.

Для Франсуа Куперена, облюбленный им образ – своего рода побудительный мотив, дающий импульс творческой фантазии.

До сих пор бытует мнение и представление о музыке Ф. Куперена, как о специфическом искусстве инструментальной миниатюры, искусстве красивом и изящном, но неглубоком, незначительном по тематике и по преимуществу развлекательном. Это суждение, скорее всего – результат весьма поверхностного знакомства с творческим наследием французского мастера.

По утверждению Ванды Ландовской – блестящего знатока и интерпретатора клавесинной музыки Куперена, современники композитора находили его музыку особо «глубокомысленной». «Не говоря уже о народных корнях, питающих искусство Куперена, в нем сквозь оболочку «галантного стиля» явственно проступают такие черты, как мудрый рационализм, психологическая углубленность, живой юмор» [4, с.118].

«Даже пресловутая чувствительность, как считал Куперен, должна быть правильно понята, как форма самовыражения личности художника» [7]. Франсуа Куперен родился в очень известной семье музыкантов (1668г.). Его дядя Луи Куперен был учеником знаменитого Ш. Шамбоньера. Работал церковным органистом в церкви Сен-Жерве. Автор многочисленных пьес для клавесина и органа. Теоретики говорят, что Луи Куперен внес значительный вклад в развитие формы рондо. В семье Куперенов было два брата Франсуа – старший и Шарль (1638-1679). Шарль Куперен известный органист, клавесинист, педагог. Он был отцом и учителем Франсуа Куперена-младшего. Но и после жизни Франсуа Куперена-младшего семья Куперенов давала Франции выдающихся деятелей в мире музыки. У Франсуа Куперена-старшего была дочь – знаменитая певица Маргарита Луиза (1676-1728). А у Куперена-младшего родилась дочь Маргарита-Антуанетта, которая прославилась своим искусством игры на клавесине. После смерти Куперена «Великого», так называли Франсуа-младшего, в

Сен-Жерве должность придворного композитора, органиста передавалась сыновьям: Пьеру-Луи (1755-1789), Жерве-Франсуа (1759-1826), многочисленным их потомкам.

Но вернемся к Франсуа Куперену «Великому». Музыка Куперена- младшего поначалу учил отец (Шарль), но тот прожил недолго и воспитание мальчика продолжил Ж.-Д. Томелен, который был ему учителем и наставником, относясь к нему по-отечески, с большой сердечностью. Именно этот человек оказался для него маяком в жизни. Он сыграл существеннейшую роль в формировании его как личности, и как художника. Согласно обычаям в Сен-Жерве, церковный совет постановил, что Франсуа- младший унаследует со временем должность органиста. И вот этот день настал, в 1685 году Франсуа-младший в семнадцатилетнем возрасте получил, по праву, должность органиста в церкви Сен-Жерве, в которой когда-то работал его родной отец.

Не оставив органной скамьи в Сен-Жерве, в1693г. он по конкурсу был принят на службу в качестве придворного музыканта Людовика XVI. Долгие годы он обучал игре на клавесине принцесс и дофинов, а также играл в камерном ансамбле, сочинял музыку для клавесина, органа. Очень рано начал карьеру придворного музыканта. Приблизившись ко двору, окунувшись в суматоху королевского дворца, он долгое время не в состоянии был сделать блистательную карьеру композитора. Это объяснялось рядом причин: во-первых французов преимущественно поглощал оперный театр, сочинять для которого у Куперена не было никакой надобности; во-вторых: он больше тяготел к камерно стилю, инструментальной музыке; в третьих: свойства человека – Ф.Куперена сдержанного, скромного в своих внешних проявлениях, никак не состыковывались с суматошной и праздной жизнью королевского двора. «Конечно же пресса того времени упоминала о нем, но французская знать, ценившая его, все же не осыпала почестями и привилегиями» [6, с.46].

Франсуа Куперен был натурой сложной, своеобразной, подчас чересчур застенчивой. По-особому оригинальным и самобытным был его дебют на композиторском поприще. В 1690 году появились две органные мессы: «Монастырская», «Торжественная». Эти сочинения сопровождалось конкретными церковными богослужениями с обращениями к традиционно григорианским хоралам. «В это же время в Европе происходит все возрастающая тенденция к обмирщению духовной музыки, которая, соприкоснувшись с французской клавесинной стилистикой, заимствовала у нее танцевальность, орнаментику, ритмику, т.е. произошло взаимное проникновение и обогащение» [4, с.32]. Два этих духовных сочинения были приняты в Париже публикой и правящими верхами благосклонно.

Есть также другой факт биографии Франсуа Куперена. Всем известно, как французы любят новации и модные штучки. В те времена приветствовалось все итальянское. Франсуа Куперен случайно познакомился с произведения А. Корелли, в частности с его трио-сонатой.

На свой страх и риск он написал сонату и выдал ее за опус родственника, якобы приславшего ему ноты из-за границы. Произведение понравилось. «Сонату приняли с «жадностью» – как сам Куперен писал в своих воспоминаниях, конечно же, это ему прибавило уверенности, веры в свои силы [7, с. 122]. Он стал писать, предлагать на вечерах и балах все новые и новые произведения. И потом, уже будучи маститым музыкантом, он с гордостью рассматривал свои сочинения, не находя в них изъянов, что-то, лишь, чуть-чуть подправляя, включая их в свои сюиты в качестве прелюдий или интродукций. Словом, Куперен с успехом адаптировал чужеземный опыт, применяя его в исполнительской практике, так он совершил качественный и действенный скачок в своей карьере музыканта. Впоследствии Куперен не раз обращался к творчеству великих итальянцев, коими были: А. Вивальди, А. Корелли, Т. Альбини, черпая для себя силы и делая выводы. «Трио-соната конца XVII в. – начала XVIIIв., особенно итальянская, отличалась своей совершенной формой, вбирающей в себя отшлифованные временем полифонические, сюитно-танцевальные традиции, черты зарождающихся новых гомофонных жанров» [там же, с.85]

«Трио-соната явилась ранним этапом процесса становления европейского классического «чистого инструментализма» – началом нового витка эмансипации инструментальной музыки от непосредственной опоры на слово, движение танца, театральное действие» [там же, с.84]. Трио-соната оказала влияние на становление формы, рождение *concerto-grosso*, в особенности в творчестве А. Вивальди (начало XVIII века), на рождение сонатно-симфонического цикла, камерной музыки. У молодого Куперена достижения итальянцев вызвали неподдельный творческий интерес, в хорошем смысле, он даже пытался им подражать. Неслучайно в его творчестве (соната *chiesa*) старосонатный цикл получил развитие и понимание. «Как и многие, Куперен считал, что старосонатный цикл имел гораздо большие возможности, чем сюита, в нем он находил «эмансипированное» художественное обобщение» [там же, с.81].

Соната *chiesa* писалась для двух скрипок и *basso continuo*. Подобные трио-сонаты он назвал так: «Ясновидящая», «Астрея», «Великолепная», «Султанша». В последней он использовал четыре скрипки и *basso continuo*. В ранних трио-сонатах появились черты, как говорила известный искусствовед В.Н. Брянцева, не столько итальянской ариозности, сколько лирики во французском духе, напоминающей оперные черты Ж.Б.

Люлли, его великого предшественника. «Части трио-сонат, где есть лирика, чаще всего сдержанные, написанные в манере «airs tendres», т.е. эмоционально нежные, лиричные» [3, с. 120].

К началу XVIII века, впервые два десятилетия в Италии А. Корелли уже создавал *concerto-grosso*, а Ф. Куперен оказался более консервативным композитором. Он продолжал писать трио-сонаты, сюиты и, конечно же, клавесинные миниатюры. До Куперена-младшего, Луи Куперен, Ш. Шамбоньер, Д. Англебер, Ф. Лебег пробовали писать программную музыку, но это не закрепилось в качестве установившегося русла в музыкальном искусстве. Именно Франсуа Куперен-младший стал основателем французской клавесинной сюиты, хотя его можно считать так же и наследником исконной французской традиции, создателем программной танцевальной музыки. Достаточно вспомнить XV век – время создания красивейшей бургундской рукописной коллекции, насчитывающей 60 старинных танцев, («*basses danses*»). Позднее, только в сорокапятилетнем возрасте, Ф. Куперен издает свой первый сборник, состоящий из 72 пьес, эти пьесы он писал на протяжении всей жизни.

Куперен в Предисловии к одному из своих сборников пишет следующее: «Сочиняя все эти пьесы, я всегда имел определенный объект: его мне представляли определенные обстоятельства, таким образом, наименования соответствуют моим замыслам; да избавят меня от объяснений на этот счет; однако поскольку среди этих наименований есть такие, которые как бы мне льстят, стоит предупредить, что носящие их пьесы – своего рода портреты, которые находили довольно похожими при звучании под моими пальцами, и что большая часть этих лестных наименований дана скорее очаровательным оригиналам, который я хотел представить, чем сделанной мной, его копии» [7]. Здесь есть портретные пьесы: «Августейшая», «Мадмуазель Шарлотта», «*La Logiviere*» (фамилия Ложивье), «*La Gamier*» (супруга известного органиста Гарнье), «*La Villers*». Портретные пьесы, связанные с женскими очаровательными именами: «*Babet*», «*La Mimi*», «*La Nanette*», «*La Manon*», «*La Tendre Fanchon*», «*Angelique*», «*La fleurie Nanette*», «*La soeur Monique*».

Большинство пьес отражают какую-то отличительную черту характера оригинала, например: «Волшебница», «Обольстительница», «Проворная». «Шутница», «Скорбная», «Трудолюбивая», «Сладострастная», «Вкрадчивая», «Опасная», «Сумрачная», «Недотрога».

В сборник входят пьесы с женскими именами мифологических персонажей (богинь): «Диана», «Терпсихора», «Флора».

Есть миниатюры с групповыми женскими портретами: «Паломницы», «Сборщицы винограда», «Жены провансальских матросов», «Молодые монашенки». Фигурируют групповые зарисовки мифологических существ «Сильваны»; нереальных (нечеловеческих персонажей) – «Пчелки», «Бабочки», «Амфибия».

Среди пьес данного сборника можно встретить ряд лирически настроений (миниатюр): «Les Sentimens»; «Счастливые мысли» (Les Ide heureuses); «Сожаления» (Les Regrets), встречаются названия пьес, связанные с предметами: «Шпингалет» (L'Espagnolete), «Колокольчики» («Les Timbres»), «Маленькие шкатулки» (Les Petites Chremieres de Bagnolet), «Молоточки» (Le Tic- Toe- Choc, ou Les Maillotins), «Маленькие ветряные мельницы» («Les Peti: Moulinsa Vent»).

Поначалу исследователи творчества Куперена «Великого» выдвигали такую версию: композитор накопил ряд пьес, которые никогда не издавались, вот он и решил их объединить в Первый сборник, состоящий из 5 больших сюит, где получилось, при компоновке пьес, произвольное объединение. Но такой вывод напрашивается, лишь, при беглом знакомстве с этими опусами. «Куперен прекрасно изучил творчество предшественников: А.-Л. Лебега, Ш. Шамбоньера, Г. Муффата. Например, от А.-Л. Лебега и Г. Муффата он взял принцип ввода в минорную сюиту обязательной пьесы мажорного плана и наоборот. От того же А.-Л. Лебега взял принцип компоновки частей в сюитах танцевального характера: как и любая сюита того времени, у Куперена цикл начинается с Аллеманды, Куранты, Сарабанды, заканчивалось все Жиггой; только танцы имеют свое конкретное название» [5, с.59]. Пьес с программным заголовком в сборнике гораздо больше, чем пьес с названием танцев, соотношение примерно такое – 54 : 18 [10, с.81].

В подтверждение этих слов можно привести примеры: всем известно «Августейшая» («L'Auguste»), написана в жанре аллеманды; «La Favorite» по жанру напоминает чакону – сарабанду; «La Marchede Grisvetus» (Марш одетых в серое) – марш; «Вакхические увеселения» («Enjoyemens Vachiques») – бурре; «Провансаль» – жигу, «La Villers» (супруга Кристофа- Александра Пайо Вилье – покровителя Куперена) – паспье (танец, близкий менуэту, исполнявшийся быстрее, чем менуэт на 3/8); «Вкрадчивая» (La Pateline) – паспье; «Озорница» («La Lutine») – жигу; «Нанет» – бурре; «Сильвины» («Les Silvains») – жигу; «Manon» – жигу; «Bourbonnoise» (Мадмуазель Бурбон) – типичный по стилю гавот; «La Florentine» «Флорентинка» – итальянскую жигу. Из ряда перечисленных пьес можно сделать следующий вывод: имеет место не образная характеристика через жанр, а наоборот, чаще всего программная характеристика танцевального жанра.

Известный музыковед В.Н. Брянцева в своей книге «Французские клавесинисты» пишет о том, что, «...направляя наше внимание на программность в музыке Куперена, мы должны, прежде всего, относиться к такому явлению чрезвычайно деликатно и условно. А именно: заголовки ряда пьес, некогда хорошо понятные, в той придворной среде, где жил и творил Куперен, нам не всегда понятны и ясны в своем соотношении с музыкой, поскольку сведений об отличительных оригиналах того времени, о придворных особах практически не сохранилось (имеются в виду именные портреты). Но на помощь иногда приходят ремарки в нотном тексте самого маэстро, где он как бы уточняет свои замыслы и свои программные намерения» [3, с.145]. Так, например, в «Сильванах» он использует ремарку «majestueusement, – предельно легко; «La Lutine» («Озорница» – стоит ремарка – «Affectueusement» (любовно, сердечно); «Бабэ» – дает ремарку – «Nachalamment» (небрежно, лениво, равнодушно); «Волны» («Les Ondes») – авторское указание *gracieusement sans lenteur* (нежно, мягко, грациозно, не замедляя); «La Bandoline» (Душистая вода) – *legerement* – приводит такие балетные штрихи, для обрисовки своей Музы – *Moderement, enmarque*; «L'Arlequine» (Арлекин) – *grotesquement* (с гротеском); «La Triomphante» – пожелание автора – «Vivement, et les crochesegales» – (подвижно, предельно ритмично и точно); «La Florentine» (Флорентинка) – в начале произведения стоит ремарка автора «D'une legerete tendere – (с легкостью, нежностью, вслушиваясь); в третьем разделе «La Triomphante» – читаем «Fortgayement» (хорошо подчеркивая и выделяя) и тут же «Quoyque les valeurs dudessus ne semblent pasce raporte raveccelles dela basse, il est d'usage delemarque rainsi». «Всем желающим исполнить эту пьесу, в левой руке нужно опираться на первую шестнадцатую, обычно ее выделяют, подчеркивают. Составляя пьесы не только по сходным и по контрастным признакам, Куперен смог показать различие в характеристиках музыкальных штрихов» [7].

Например, для изображения «Бабочек» («Les papillons») он использует в клавесинной миниатюре трепетность, порхание красивого оригинала, посредством беспрестанного движения мелодии, в которой исходная двутактовая ячейка по тематике ни разу не повторяется с абсолютной интервальной точностью, что создает трудность в освоении текста и исполнении. Подобная штриховая звукоизобразительность не имеет давящего значения, зато вносит настроение душевной взволнованности и хрупкости образа. В «Будильнике» (Le Reveil Matin) Франсуа Куперен рисует атмосферу пробуждения ото сна, раннее утро. В пьесе есть моменты звукоподражания: завод часового механизма, монотонное тиканье, негромкий звонок будильника и т.д. В «Распускающихся лилиях» (Les Lisnaissants) Куперен звуками

изображает очаровательные цветы на воде, их нежные и хрупкие стебельки, хрустальную слезу на лепестке, их плавное, бесшумное покачивание на воде. В «Арлекине» Куперен, рисуя портрет женщины – Арлекина, мастерски использует диссонансы, ритмические формулы, расцветивая их гармоническими оборотами. Здесь он стремился подчеркнуть яркий театральный костюм героини, который при каждом ее движении играет пестрыми мазками и красками. Что касается «Щебетания» (*Le Gazouillement*), звуковая мозаика, составлена из птичьего гомона – то жалобных, то нежных, то счастливых возгласов пернатых.

Куперен в своих пьесах также использует звукоизобразительные штрихи, которые способствуют возникновению и конкретизации того или иного душевного настроения, получается на деле так, что звукоизобразительные элементы удачно психологизируются. Так, например: «*Les Rozeaux*» (Тростники). Мелодическая линия с мягкой поступью вверх, а потом вниз, рисует тихую зыбь воды, характер мелодии умиротворенный, с оттенком легкой светлой грусти; покачивающиеся гармонические фигурации сплошь заполняют, обволакивают мелодию в течение всей пьесы; нигде не останавливают свое движение, рисуя в музыке то легкие струйки воды, то изменчивую легкую гладь. Написана пьеса в рондальной, пятичастной форме. Пятичастная форма – это многотемное рондо со схемой: гл.тема – ход – 1-я поб.тема – ход – 2-я поб.тема – ход – гл.тема – ход – 1-я поб.тема. Отличия формы пятичастного рондо (АВАСА) от сложной трехчастной с сокращенной репризой (аваСа) и от сложной трехчастной с двумя трио.

«Форма рондо сыграла заметную роль в творчестве Франсуа Куперена, она неоднозначно вписалась в его творческий процесс. Известно, что до него Луи Куперен, Ш. Шамбоньер использовали форму чаканы – рондо или «*rondeau grave*» при частом сочетании с приемами вариаций на *basso ostinato*. Встречались рондо с одним куплетом, с современной точки зрения это простая трехчастная форма, но ее французы называли рондо от слова круг (по фр. *ronde*)» [9, с.71].

В эпоху рококо система орнаментики достигла своего апогея. В своих сочинениях великий клавесинист пользовался исключительно французскими терминами, нежели итальянскими, дабы не отклоняться от обычных устоев.

Чем отличался стиль композитора среди его современников? Прежде всего, камерностью, ясностью и тонкостью композиторской мысли, проявлением мельчайших графических деталей, изящным и легким письмом, изобретательностью, портретными зарисовками. Очень интересна и самобытна орнаментика композитора. Его мелизматика не затемняет и не давит на мелодию, она, наоборот, расцветивает

ее. Поскольку Куперен-младший мыслил и сочинял «по-французски», то он тщательно выписывал в нотном тексте трели, морденты, группетто, апподжиатуры. Во времена галантного стиля композиторами принято было включать таблицы манер (так называли мелизмы в то время) в свои сборники. Это было очень удобно для исполнения, подобным образом поступали Д.'Англебер, К.Ф. Бах, И.С. Бах, Ф. Марпург, И. Кванц, Г. Бем, К. Фишер, Ж-Ф. Рамо, Д. Скарлатти.

Сейчас совершенно очевидно, что именно достоинства клавесина XVIII века – его ясный, серебристый, полетный звук, его легкая клавиатура – явились благодатной почвой для расцвета орнаментики [9, с. 55]. Куперен в одном из Предисловий своего нотного сборника писал, что «...манеры (мелизмы) укрепляют связь между нотами, когда это требуется, они делают ноты приятными, подчеркивают характер, усиливают содержание, пение без них теряет свою ясность, музыка звучит пусто» [7, с. 77]. Согласно традициям той эпохи, мелизмы, выписанные композитором, исполняются обязательно, таковы рекомендации самого Куперена-младшего. Существуют правила по исполнению манер того времени:

1. Все трели исполняются с верхней вспомогательной ноты;
2. Шлейферы выписаны крупными длительностями в основном тексте;
3. Морденты и трели нередко бывают тождественны;
4. Все «манеры» исполняются за счет главной ноты;
5. В кадансах композитор использует арпеджиато. В его таблице есть точная ритмическая расшифровка столь распространенного мелизма у клавесинистов;
6. При исполнении быстрых темпов морденты можно смело заменять трелью;
7. В некоторых случаях во французской клавесинной школе трель заменяется группетто.

В отечественной исполнительской практике баянистов-аккордеонистов уже существуют традиции концертного исполнения произведений Франсуа Куперена-младшего. Баянисты стараются разобраться в секретах стиля эпохи галантного стиля, научиться верному пониманию музыки старинных мастеров. Но, к сожалению, не всегда исполнение баянистов клавесинной музыки отличается глубокими музыкально-теоретическими базовыми знаниями той далекой эпохи. Для грамотного прочтения музыкального текста и создания идеальной художественной интерпретации Ф. Куперена нам потребовались некоторые методические пояснения и герменевтический анализ произведений.

В данном исследовании мы попытались найти ключ к пониманию некоторых проблем, связанных с исполнением музыки эпохи галантного стиля, где поистине властелином французских сердец был Франсуа Куперен-младший.

Библиографический список

1. Алексеев А. Клавесинное творчество. Вып.1. М., Л.: Музгиз, 1952. – 112с.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. – 320 с.
3. Брянцева В. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. - СПб. : Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. – 576с.
4. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934. – 272с.
5. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. – 622с.
6. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960. – 284с.
7. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. О. Серовой-Хортик. М., 1973.
8. Ландовска В. Старинная музыка./ Ванда Ландовска, при сотрудничестве Г. Лев-Ландовского. - Москва: Б.П. Юргенсон, 1913. – 133с.
9. Ландовска В. О музыке. М.: Радуга, 1991. – 440с.
10. Dufoureq N. Le Clavecin. Paris, 1967. – 205p.

25

Электронное научное издание

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

№2/2023

По вопросам и замечаниям к изданию, а также предложениям к сотрудничеству обращаться по электронной почте mail@scipro.ru

Подготовлено с авторских оригиналов

ISSN 2686-8822

Усл. печ. л. 1,2

Объем издания 0,5 МВ

Издание: Международный научный электронный журнал
«Педагогика и психология: вопросы теории и практики»

Учредитель: Краснова Н.А.

Издательство Индивидуальный предприниматель Краснова Наталья Александровна
Адрес редакции: Россия, 603000, г. Нижний Новгород пл. М. Горького, 4/2, 4 этаж, офис №1,
Тел.: +79625087402