

На правах рукописи

Елина Светлана Михайловна

**МЫСЛЕННАЯ ИГРА
В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2013

Работа выполнена в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
доктор педагогических наук, профессор
Старчеус Марина Сергеевна

Официальные оппоненты: **Бородин Борис Борисович**
доктор искусствоведения, профессор,
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского, профессор,
заведующий кафедрой истории и
теории исполнительского искусства


Орловский Владимир Владимирович
кандидат искусствоведения, профессор,
Ростовская государственная консерватория
(академия) имени С.В. Рахманинова,
профессор кафедры специального
фортепиано

Ведущая организация: **Российская академия музыки имени Гнесиных**

Защита состоится 25 декабря 2013 года в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 по присуждению ученых степеней кандидата и доктора искусствоведения в Ростовской государственной консерватории (академии) имени С.В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории (академии) имени С.В. Рахманинова.

Автореферат разослан «23» ноября 2013 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета  **Дабаева Ирина Прокопьевна**

Общая характеристика работы

Музыка живет не только в реальном звучании, но и в «виртуальном» пространстве творческого воображения музыканта. Это таинственное пространство все еще остается непроницаемым для исследователей и невероятно притягательным для исполнителей. Ведь отношения музыканта и исполняемой им музыки охватывают оба пласта. Одним из ярких свидетельств этих противоречивых, многозначных, порой даже драматичных отношений является мысленная игра.

Упоминания о мысленной игре как способе работы над музыкальным произведением можно встретить в мемуарной и педагогической литературе, монографических и исследовательских работах, автобиографических публикациях и интервью на протяжении почти двух последних столетий. Хотя упоминания о мысленных занятиях музыкантов можно найти гораздо раньше: например, еще в 1723 году в своем трактате о вокальном пении итальянский певец-кастрат, вокальный педагог, теоретик и композитор П.Ф. Този писал о важности умения «учиться мысленно» для освоения вокального искусства.

Мысленная игра была и остается в исполнительской практике музыкантов едва ли не всех специальностей: дирижеров (знаменитая школа Германа Шерхена), композиторов пианистов, вокалистов (так называемое, мысленное пение), струнников, духовиков. Так, известный греческий скрипач и дирижер Л. Кавакос утверждает: «...я часто занимаюсь и репетирую мысленно: отчетливо слышу музыку, вижу текст, есть какое-то внутреннее ощущение. Это неотъемлемая часть моей работы. По сути, вся исполнительская работа – мысленная». Виолончелист мирового уровня М. Майский подчеркивает: «...голова должна вести, а руки следовать. А очень часто – наоборот. Поэтому нужно постоянно тренировать голову, а это и есть мысленная игра. У меня эта работа происходит постоянно – я из-за этого не сплю по ночам!». «Да, конечно, конечно, – говорит всемирно известный скрипач М. Венгеров, – я занимаюсь мысленно. Проигрываю иногда некоторые эпизоды произведения, иногда целиком произведение. Но я больше не деталями занимаюсь, а в целом – представляю себе, *как* я буду это играть»¹. Данное исследование ограничено фортепианным исполнительским искусством, однако, механизмы и закономерности мысленной игры универсальны для всех исполнительских специальностей.

¹ Материалы бесед с Л. Кавакосом, М. Майским, М. Венгеровым хранятся в личном архиве автора (от 30. 07. 2013 и 31. 07. 2013, Фестиваль Вербье).

В исторической практике фортепианного исполнительства мысленная игра отражается различными терминологическими формулами, акцентирующими те или иные ее грани: «умственное постижение задачи» (Ф. Бузони), «мысленное проигрывание» (А. Вицинский), «продумывание пассажа» (Г. Гинзбург), «занятия без фортепиано с нотами, без фортепиано и без нот» (И. Гофман), «внутреннее слышание» (К. Игумнов), «присвоение и осознание произведения» (А. Корто), «фантазирование, вбирание в себя материала» (Л. Оборин), «звуковое воображение» (С. Фейнберг). При этом упоминания носят общий характер, создавая впечатление чего-то само собой разумеющегося, не нуждающегося в подробных описаниях. Тем самым мысленная игра предстает компонентом профессиональной культуры пианиста в самом широком смысле этого понятия – компонентом, который, несомненно, внес незримый вклад в непревзойденные достижения корифеев пианизма прошлого и современности.

Мысленная игра рассматривалась пианистами прошлого как своеобразное эффективное *подспорье* в подготовке музыкального произведения к концертному выступлению, как неотъемлемая часть осмысленной исполнительской работы, обеспечивающей уверенное выступление на сцене.

За последние десятилетия наметился узкопрофессиональный уклон в музыкальном образовании пианистов, в силу которого исполнительское мастерство нередко сводится к безупречному воспроизведению текстов. Развитого воображения, внутренней свободы, без которых невозможно полноценное раскрытие своего творческого потенциала, не хватает многим молодым исполнителям. Изучение технологических, психологических, творческих, а также междисциплинарных аспектов мысленной игры позволяет сформировать более широкое представление о структуре профессионализма и технологии исполнительской работы современного музыканта. И в этом — **актуальность данного исследования.**

Степень изученности темы. В отечественной литературе мысленная игра как явление пока мало изучена. В начале XX столетия вышло несколько солидных методических работ, посвященных психологическим аспектам музыкально-слуховой деятельности исполнителя. Это, прежде всего, «Музыкальность» (1915), «Психология в изучении музыки» (1915), «Сущность и основы музыкальной техники» И. Назарова, которые позднее нашли отражение в его работе «Основы музыкально-исполнительской

техники и методы ее совершенствования» (1913). Также необходимо выделить статьи А. Алявдиной «К проблеме фортепианной техники» (1934) и «Практические вопросы исполнительской техники» (1936). После нескольких публикаций первых десятилетий XX века интерес исследователей к этому феномену почти угасает, хотя в исполнительской практике мысленная игра, несомненно, остается и многие отечественные авторы так или иначе о ней упоминают.

В последнее десятилетие исследования истории и теории внутренней работы музыканта возобновляются. Так С. Мальцев пишет о мысленном продумывании в методе Лешетицкого, подчеркивая важность развития внутреннего слуха и воображения музыканта с ранних лет¹. Т. Юрова рассматривает концепцию слуховой концентрации в истории исполнительства и педагогики, возвращая незаслуженно забытое имя М. Курбатова и его теорию «художественного проекта» и «идеального исполнения» в музыкально-исследовательский контекст². О. Сайгушкина по-новому раскрывает содержание метода «логического продумывания» в педагогической концепции Леймера-Гизекинга, акцентируя важность свободного оперирования представлениями с опорой на механизмы идеомоторики³.

Между тем в современной западной педагогике наблюдается устойчивый интерес к мысленной игре как способу музыкального самосовершенствования. Начиная с 1980-х годов, — периода бурного развития эффективных психотехнологий, — в ведущих странах Европы и США ведутся обширные научно-теоретические исследования в области когнитивного музыкознания, музыкальной психологии и психотерапии. За последние десятилетия изданы книги Ч. Чанга, Ф. Ричарда, Т. Гэллуэя, С. Бернштейна, С. Гордона и др., посвященные внутренней работе пианиста⁴.

¹ Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. СПб.: ВВМ, 2005. – С. 189-201.

² Юрова Т. Концепция слуховой концентрации в истории фортепианного исполнительства и педагогики // Музыкант-классик. – №1-2, 3-4. – 2011. – С. 17-22, 31-38.

³ Сайгушкина О. П. Метод Леймера-Гизекинга в контексте музыкально-педагогических концепций конца XIX – начала XX веков // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы. Ч.1. М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2013. – С. 200-224.

⁴ Chang Ch. Fundamentals of Piano Practice. Booksurge Publ., 2009; Richard F. Music in your head: Mental practice, how to memorize piano music. FLR Music Resources, 2009; Green B., Gallwey T. The Inner Game of Music. Doubleday & Company, Inc., New York, 1986; Bernstein S. With Your Own Two Hands. Self-Discovery Through Music. Schirmer Books 1981; Taylor H. The Pianist's Talent: A New Approach to Piano Playing Based on the

Примечательно, что перечисленные авторы являются междисциплинарными специалистами, сочетающими в своей профессиональной деятельности музыку, психотерапию, спорт, исследовательскую работу в области психологии и музыкального исполнительства. Так, например, Ч. Чанг – музыкант и психотерапевт, С. Гордон – известный на западе пианист, преподаватель, публицист и писатель, С. Бернстайн – один из самых авторитетных педагогов США, концертирующий пианист и писатель, а бестселлер «Внутренняя игра музыки» написана авторским тандемом музыканта Б. Грина и профессионального спортсмена Т. Гэллуэя.

Источники, которые, так или иначе, касаются темы мысленной игры, условно разделяются на четыре группы. Первая — это собственно научные разработки, к которым можно было бы отнести работы А. Алявдиной и Т. Назарова. Вторая группа — труды по музыкальной психологии, касающиеся психологических механизмов музыкальной деятельности, лежащих и в основе мысленной игры (внутренний слух, внутренний образ, музыкальная память, воображение). Это труды Е. Назайкинского, Г. Прокофьева, М. Старчеус, Б. Теплова, Г. Цыпина, А. Щапова и др. Третья — издания педагогической и методической направленности, посвященные мысленной игре или упоминающие ее как таковую, либо ее отдельные приемы. К данной группе относятся работы К. Леймера, а также практически все американские исследования (Б. Грин, Ч. Чанг, Ф. Ричард и др.). Четвертая группа — мемуарно-биографические источники (воспоминания, интервью, литературное наследие), где музыканты описывают свой опыт мысленной игры. Среди авторов данной группы Ф. Бузони, В. Гизекинг, Г. Гинзбург, И. Гофман, Г. Гульд, Я. Зак, Л. Оборин, С. Фейнберг и многие другие.

Однако в целом явление *мысленной игры не приобрело статус предмета исследования в области теории и истории музыкального исполнительства.*

Причин этому несколько. С одной стороны, мысленная игра совершенно естественным образом была включена в процесс работы над произведением и как явление само собой разумеющееся для многих исполнителей она, казалось, не требовала подробного анализа и фиксации. К тому же возникло

Principles of F. Matthias Alexander and Raymond Thiberge. Kahn & Averill, London 1979; Elson M. Passionate Practice: A Musicians Guide to Learning, Memorizing and Performance. Regent Press, 2002; Gordon S. Mastering the Art of Performance. A Primer for Musicians. Oxford University Press, 2006; Kenney W. Effortless Mastery. Jamey Aebersold Jazz, New Albany, IN, 1996, with meditation CD.

важное историческое обстоятельство, связанное с эволюцией самого музыкального языка. Так, музыкальные языки, которые акцентируют сонорные, акустические эффекты, возникающие в *живом* звучании, (в частности, с использованием «подготовленного» рояля), с большим трудом поддаются воссозданию в слуховом воображении исполнителя. Неслучайно все чаще такие сочинения исполняются по нотам. В данном исследовании мы сосредоточились на барочной и классико-романтической традициях как наиболее показательных для технологии мысленной игры. Но даже в этих стилевых границах мысленная игра, конечно же, не универсальна, требуя от исполнителя определенной индивидуальной предрасположенности.

Кроме того, интерес к технике мысленной игры имеет и сугубо практическую направленность. Профессиональная жизнь концертирующего пианиста в настоящее время — это плотный гастрольный график, общение с прессой, проведение мастер-классов, участие в фестивалях и конкурсах. Специфика профессии требует от пианистов не только свободного владения инструментом, обширного репертуара и постоянной «готовности» к сцене, но также огромной физической и психологической выносливости. В таких условиях для каждого музыканта-исполнителя чрезвычайно важным становится поиск наиболее гибкой и эффективной стратегии работы. Техника мысленной игры представляет собой вариант именно такой индивидуальной стратегии исполнительской работы.

Объект исследования – технология профессиональной работы пианиста над музыкальным произведением.

Предмет исследования – мысленная игра как техника исполнительской работы над произведением и компонент профессиональной культуры пианиста.

Цель исследования – определить музыкально-творческое, психологическое и технологическое содержание феномена мысленной игры. Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

- обобщить исторический опыт и современную практику использования приемов мысленной игры;
- выявить содержание понятия «мысленная игра» в существующих вариантах его бытования;
- рассмотреть конкретные исполнительские задачи, решению которых способствует мысленная игра;
- выявить психологические и физиологические механизмы, лежащие в основе мысленной игры как специфической музыкальной деятельности;

- определить функции и эффекты мысленной игры в индивидуальном опыте современных концертирующих пианистов;
- определить структуру внутренних образов, возникающих в сознании музыканта-исполнителя в процессе мысленной игры;
- определить условия, обеспечивающие эффективность освоения приемов мысленной игры;
- выявить базовые требования к уровню профессионального развития музыканта для формирования навыков мысленной игры.

Научная новизна работы заключается в следующем:

- создано первое монографическое исследование мысленной игры;
- обобщены основные направления исследований по указанной тематике в современной отечественной и зарубежной литературе;
- систематизирован зарубежный опыт исследования мысленной игры последних десятилетий XX и начала XXI вв., в том числе на основе источников, не издававшихся на русском языке;
- введено понятие «семантическое поле» для выявления специфики и обобщения множества значений и смыслов понятия мысленная игра;
- исследованы общие и специфические характеристики идеомоторной тренировки в спорте высших достижений и мысленной игры в работе музыканта-исполнителя;
- выявлены психофизиологические механизмы мысленной игры в работе музыканта-исполнителя;
- систематизированы функции и эффекты мысленной игры в практике работы над произведением;
- впервые введено понятие «образ-кластер» для обозначения особой структуры внутренних образов, возникающих в сознании музыкантов-исполнителей в процессе мысленной игры.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Мысленная игра – неотъемлемая часть профессиональной культуры музыканта-исполнителя, важная составляющая исполнительской работы пианиста.

2. Мысленная игра применяется на разных этапах работы над произведением и при решении различных исполнительских задач. Она может быть *ситуативным приемом* при разборе нового текста, отработке технических трудностей, восстановлении забытого музыкального материала и деавтоматизированных исполнительских навыков и др., *техникой работы над произведением* (мысленные репетиции, творческие пробы,

формирование исполнительской концепции), *способом решения «околоисполнительских» задач* (выработка способности длительной концентрации, развитие исполнительского воображения и др.).

3. Многообразие функций и возможностей мысленной игры обуславливает специфическую характеристику соответствующего понятия: оно существует в виде динамичного семантического поля, в котором представлены совокупности частично синонимичных образных формул, метафорических выражений, не совпадающих по лексическому составу.

4. В исполнительской работе музыканта мысленная игра обладает рядом эффектов: это эффекты *тренировки, восстановления, осмысления, присвоения* (эффект управляемости).

5. Внутренние исполнительские образы в процессе мысленной игры имеют особую структуру, соответствующую психологическому *кластеру*. В образе-кластере сконцентрированы собственно *слуховые* (представление звучания), *зрительные* (визуализация клавиатуры рояля, движений собственных рук, видение картинка нотного текста), *квазикинестетические и квазипроприоцептивные* (ощущения двигательных импульсов от воображаемых движений в кончиках пальцев, кистей рук, игрового аппарата в целом, изменения положений собственного тела и пр.), а также *логико-синтетические* компоненты (начиная от «двигательных мелодий» рук и кончая логическими единствами музыкального текста на разных уровнях). Компоненты внутреннего образа («слуховой», «визуальный», «кинестетический», «логический») соответствуют ключевым направлениям работы пианиста. Они не сливаются, но как бы накладываются друг на друга. Возникает образ, состоящий из отдельных чувственных элементов, не связанных отношениями жесткой зависимости или иерархии, и функционирующий всегда как *единое целое*.

Методологическая основа исследования:

1. Концепция художественно-творческой деятельности музыканта, разработанная корифеями музыкальной культуры – Ф. Бузони, Г. Гинзбургом, А. Гольденвейзером, И. Гофманом, Г. Нейгаузом, Л. Обориным, А. Рубинштейном, С. Фейнбергом и др.

2. Психологический подход к анализу исполнительской деятельности, разработанный в трудах А. Вицинского, Г. Когана, Г. Прокофьева, С. Савшинского, М. Смирнова, Г. Цыпина, А. Щапова.

3. Принципы единства слухового образа и исполнительского движения, обоснованные, в первую очередь, в трудах А. Алявиной, И. Назарова.

4. Принципы работы над произведением, лежащие в основе методических систем А. Корто, К. Леймера, а также современных зарубежных авторов Б. Грина и Т. Гэллуэя, Ф. Ричарда, Ч. Чанга.

5. Концепция психологического подхода к профессиональному слуху и мышлению музыканта, разработанная в трудах Б. Теплова, Е. Назайкинского, М. Старчеус.

Методы исследования:

1. Теоретический анализ научной литературы в области музыкознания, теории и истории фортепианного исполнительства, музыкальной психологии и педагогики, психологии спорта высших достижений и когнитивной нейрофизиологии;

2. Обобщение практического опыта использования приемов мысленной игры (в том числе личного опыта автора диссертации);

3. Метод интервью;

4. Метод анкетирования;

5. Метод беседы (на основе технологий, принятых в психолого-педагогических исследованиях)¹.

Материалом исследования являются:

– литература по теории и практике музыкального исполнительства, статьи и воспоминания выдающихся пианистов конца XIX — XX вв. (Г. Гинзбурга, И. Гофмана, А. Корто, К. Леймера, С. Майкапара, А. Рубинштейна, С. Фейнберга и др.), опубликованные на русском языке;

– зарубежная литература по тематике фортепианного исполнительства конца XX – начала XXI вв. (С. Бернстайн, Б. Грин и Т. Гэллуэй, Б. Листер-Синк, Ч. Чанг и др.);

– воспоминания об известных пианистах XX века, изданные беседы с ними, а также интервью пианистов, практикующих мысленную игру, опубликованные в печатных источниках и СМИ;

– интервью с современными пианистами (Я. Кацнельсоном, Ф. Кемпфом, А. Кобриным, В. Корчинской-Коган, Э. Кунцем, Д. Мацуевым, Е. Мечетиной, Ж.И. Тибодэ), проводившиеся в 2011-2013 годах;

– материалы бесед с современными музыкантами-исполнителями других специальностей (М. Венгеров, Л. Кавакос, М. Майский)²;

¹ Материалы бесед со студентами, аспирантами, преподавателями, музыкантами хранятся в личном архиве автора.

² Тексты интервью и бесед являются как материалом, так и в значительной степени результатом исследования. Контакт с музыкантами предшествовала подготовительная

– материалы анкетирования и бесед со студентами и аспирантами МГК им.П.И.Чайковского, проведенных в 2012-2013 учебном году.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы на русском и иностранных языках (общее количество источников 189). В трех приложениях приводятся список терминологических вариантов понятия «мысленная игра», текст анкеты для студентов, а также полные тексты интервью с современными пианистами.

Логика построения работы обусловлена целью и задачами исследования.

Теоретическая ценность работы. Вклад данной работы в музыкальную психологию заключается в уточнении психологической структуры и специфики особого класса внутренних исполнительских образов, а также функциональных возможностей и связей музыкального воображения и мышления.

Ценность исследования для теории и истории исполнительского искусства состоит в систематизированной разработке теоретических аспектов мысленной игры как музыкально-исполнительской технологии, а также в комплексном изложении истории вопроса о мысленной игре в конце XIX – начале XXI вв.

Практическая ценность работы. Результаты исследования могут использоваться для разработки методик развития творческого воображения, повышения качества и продолжительности концентрации внимания исполнителя, что способствует эффективности самостоятельных занятий, решению ряда исполнительских задач на разных этапах работы над произведением. Основные материалы и результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах методики преподавания фортепиано.

Апробация работы. Работа неоднократно обсуждалась на заседаниях Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. Основные положения работы изложены в семи публикациях. Материалы диссертации были представлены в докладе «Мысленная работа над образом в искусстве пианиста» на Международной научно-практической конференции «Художественный образ в искусствоведческих и философских науках» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 12

исследовательская работа теоретического и прикладного характера. Наиболее интересные результаты были опубликованы, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

октября 2012 г., г. Москва). Прочитана лекция и проведен мастер-класс на тему «Мысленная игра в исполнительской работе пианиста» (СМУ им. Д.Г. Шаталова, 9 ноября 2012 г., г. Самара). Приемы мысленной игры постоянно используются автором в собственной исполнительской работе над произведениями и при подготовке к сценическому выступлению, а также применяются в педагогической практике при работе с детьми и со студентами (АХИ им. В.С. Попова, кафедра фортепиано).

Основное содержание диссертации

Во **Введении** представлена основная проблематика диссертации, обоснована актуальность темы, представлена информация о степени ее научной разработанности. Там же формулируются цели и задачи исследования, дается описание объекта и предмета исследования, приводятся основные положения диссертации, выносимые на защиту.

Глава **I** — *Развитие представлений о мысленной игре в творческой практике и исследованиях конца XIX — начала XXI вв.* — состоит из семи разделов.

Главу открывает раздел вводного характера («Мысленная игра в музыкально-исполнительском контексте конца XIX — XX вв.»), где освещаются истоки исследовательского интереса к теме мысленной игры в историческом контексте фортепианного исполнительского искусства конца XIX — середины XX века. Этот период известен как Золотой век романтического пианизма, когда знаменитые виртуозы (К. Аррау, Ф. Бузони, В. Гизекинг, Л. Годовский, В. Горовица, И. Гофман, А. Корто, Г. Нейгауз, С. Рахманинов, Арт. Рубинштейн, В. Софроницкий, М. Юдина, А. Шнабель, и др.) изменяли представление о масштабах деятельности, о профессионализме и творческих задачах пианиста. Постепенное разделение профессий композитора и исполнителя, закрепление традиции сценического исполнения произведений без нот, распространение идеи осознанности работы пианиста за инструментом во второй половине XIX столетия, — все это способствовало поиску новых способов профессионально-творческой работы, росту интереса к мысленной игре среди пианистов-практиков.

В данном разделе обсуждаются два предположения об истоках мысленной игры. С одной стороны, она в какой-то степени могла выступать следствием переноса на исполнительскую практику чисто композиторского способа мысленной работы над произведением. С другой — она обуславливалась закономерным развитием музыкального

профессионализма как такового. Любая профессиональная работа (и не только в сфере искусства) требует способности «проигрывать» некие профессионально значимые ситуации «в уме». А это означает, что в той или иной форме мысленная игра должна была присутствовать в работе профессиональных музыкантов во все времена. В этом контексте феномен мысленной игры может рассматриваться как проявление универсального закона высокоразвитой человеческой деятельности.

Многие выдающиеся музыканты прошлого – Ф. Бузони, Г. Гинзбург, И. Гофман, А. Корто, Г. Нейгауз, Ант. Рубинштейн, С. Фейнберг и другие говорили о значении мысленной игры в исполнительской работе. При этом единый термин, обобщающий разнообразие функций и форм мысленной работы, не сформировался.

Объяснение этому приводится в **разделе 1.2.** («Семантическое поле понятия «мысленная игра»). Здесь представлены обобщение и систематизация множества метафорических и описательных формул, используемых в отечественной и зарубежной литературе для обозначения феномена мысленной игры. В упоминаниях отечественных музыкантов — это «мысленное представление пассажи» (Г. Гинзбург), «внутреннее слышание» (К. Игумнов), «мысленно играть» (А. Йохелес), «мысленное звучание» (Е. Либерман), «работа с помощью внутреннего слуха и внутреннего представления» (С. Майкапар). Зарубежные авторы используют терминологические формулы «логическое продумывание» (К. Леймер), «*mental play*» (Ч. Чанг), «*mental visualization*» (М. Элсон) и др.

Словом, понятие «мысленная игра» функционирует в виде динамического *семантического поля*, в котором множество частично синонимичных образных формул, метафорических выражений, не совпадающих по лексическому составу, сосуществуют на равноправных основаниях. Его доминантой выступает словосочетание «мысленная игра», указывающее на два основных признака: словом «мысленная» подчеркивается специфика процесса, происходящего в воображении музыканта; слово «игра» акцентирует целенаправленный, управляемый процесс воображаемого исполнения произведения или его фрагмента. *Конечная цель мысленной игры — исполнение.*

В **разделе 1.3.** («Единство принципов и различие подходов в педагогических концепциях мысленной игры») анализируются и сопоставляются педагогические концепции А. Алявдиной, К. Леймера,

И. Назарова, основанные на принципах мысленной работы музыканта-исполнителя.

Главным в своей системе К. Леймер считает тренировку слуха учеников и развитие памяти, чему и служит принцип «логического продумывания». В результате пьеса выучивается учеником без инструмента. Главным доказательством эффективности своего метода Леймер считает достижения своего ученика — выдающегося пианиста В. Гизекинга.

В отечественной литературе методическая разработка рассматриваемой проблемы представлена в работе И. Назарова «Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее совершенствования» (1957). Назаров вводит понятие «мысленной культуры музыканта», которой должны подчиняться все исполнительские движения. Достигается мысленная культура путем соответствующей мысленной тренировки, в основе которой лежит идеомоторный акт.

А. Алявдина поднимает вопрос о мысленной игре как *системе* исполнительской работы в статье «К проблеме фортепианной техники» (1934). Основой и источником развития фортепианной техники, по Алявдиной, является не повторяющиеся движения рук, а организация психики музыканта. Она предлагает исполнителю ограничить опору на реальное звучание инструмента и сосредоточиться на работе внутренним слухом. Последняя — при исключении активного звучания инструмента — облегчает процесс передачи мозговых импульсов в концы пальцев, полностью освобождает от телесной скованности и перенапряжения, тем самым, развивая чуткость пальцев, гибкость и послушность исполнительского аппарата музыканта.

Пафос исследований К. Леймера, И. Назарова, А. Алявдиной состоит еще и в том, что мысленной игре — не уникальное явление, присущее лишь выдающимся пианистам. Мысленной игре можно и нужно обучиться. И каждый автор, расставляя по-разному акценты, пытался выстроить соответствующую методическую систему. Для К. Леймера основой явилось логическое продумывание. И. Назаров находил опору в работе со связками-сцепками внутренних образов, переходя постепенно от малого — представления звучания интервалов — к большему, к мысленному проигрыванию пьес, восходя, таким образом, к мысленной культуре исполнителя. А. Алявдина видела основу исполнительской продуктивности внутреннего слуха в концентрации на ощущениях, в том числе кинестетических импульсах в кончиках пальцев в процессе работы. Работы

И. Назарова и А. Алявдиной имеют особое значение для дальнейшего исследования мысленной игры еще и потому, что авторы заговорили о внутренних исполнительских образах музыканта в процессе мысленной работы на языке науки.

В разделе 1.4. («Практический опыт концертирующих пианистов разных поколений») обобщается опыт таких выдающихся музыкантов как В. Гизекинг, Э. Гримо, М. Гринберг, Г. Гульд, Я. Зак, А. Йохелес, Я. Кацнельсон, Ф. Кемпф, А. Кобрин, В. Корчинская-Коган, Э. Кунц, Д. Мацуев, Е. Мечетина, Л. Оборин, Н. Петров, В. Софроницкий, Ж.И. Тибодде, Я. Флиер и др. В результате выявлены основные исполнительские задачи, которые эффективно решаются при помощи мысленной игры.

1. Разбор нового произведения. Мысленное ознакомление с новым материалом освобождает музыканта на время от реальных пианистических действий, позволяя всецело сосредоточиться на существовании музыки, форме и строении, интонационных, гармонических и ритмических свойствах ткани произведения. Чтение нотного текста «в уме» («про себя») ведет к формированию устойчивых слуховых представлений, которые впоследствии служат надежной опорой в игре¹. Так работали многие пианисты прошлых поколений, в частности Я. Зак, Г. Нейгауз, Л. Оборин, и призывали к этому учеников.

В настоящее время музыканты редко разбирают новое музыкальное произведение способом мысленной игры², объясняя это чаще всего нехваткой времени.

2. Заучивание текста наизусть. Стали хрестоматийными примеры И. Гофмана и А. Рубинштейна, которые могли выучить новое произведение по дороге в концертный зал мысленно по нотам и исполнить его на концерте. Сегодня так работают многие концертирующие музыканты, в частности Ф. Кемпф, Э. Кунц, Д. Мацуев и др. «Один из лучших способов запоминания нот, – говорит Д. Мацуев, – это визуальное видение такта, фотографическая память. То есть ты визуально помнишь, где вторая часть, где какое место на какой строчке. Я помню так до сих пор любое произведение. Поэтому очень важно играть по одним нотам. Еще Нейгауз

¹ Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. — С. 95

² По результатам нашего опроса лишь 7 % студентов предпочитают начинать разбор нового произведения с мысленного прослушивания текста.

говорил о работе с нотами как альтернативном способе разучивания произведения – в самолете, в поезде, в машине, где бы то ни было, в гостинице, в зале, где хочешь: взял ноты – посмотрел. У тебя начинает сразу эта музыка звучать внутри. Она и так звучит, но когда ты берешь ноты, то все еще больше структурируется, какие-то мысленные сигналы, команды идут в мозг, а затем в руки. Всегда так: сначала ты видишь, и затем – «чик» – в мозге включается команда «*Memory*» – записать. Аналогична работа с текстом у актеров – они видят текст и разучивают его таким образом¹».

3. Проверка прочности выученного материала. Умение мысленно сыграть произведение, детально представляя его и ощущая импульсы в соответствующих мышцах, по мнению многих опытных пианистов, — гарантия того, что произведение прочно выучено наизусть и его можно выносить на сцену. «Я уверена в том, что произведение по-настоящему выучено только тогда, — говорит В. Корчинская-Коган, — когда смогу мысленно сыграть его от начала до конца без инструмента. Это гарантия надежности, теперь я могу смело исполнять его на сцене». Пример из практики Я. Кацнельсона: «Я знаю, что хорошо выучил произведение, когда могу его мысленно сыграть от начала до конца. При этом если произведение еще «сырое», то, пытаясь сыграть его мысленно, просто остановишься и не можешь ничего сделать».

4. Восстановление деавтоматизированных исполнительских навыков и профилактика «заболтывания». Об эффективности мысленной игры в борьбе с «заболтанностью», первым заговорил еще И. Гофман. Это подтверждает и Г. Гинзбург: «Так называемые «заболтавшиеся» пассажи лучше всего излечиваются напряженной умственной работой, многократным мысленным проигрыванием неудающегося места при собранной, сконцентрированной воле, направленной на активное, предельно членораздельное, несколько замедленное «произнесение» пассажа, с нарочитым замедлением его к концу и в тех местах, где исполнителя «тянет» к ускорению. Если пианист будет работать таким способом над преодолением моторной инерции, то можно быть уверенным, что термин «заболтанность» вовсе исчезнет из пианистической практики»². Опрошенные нами музыканты разных поколений свидетельствуют: если при отсутствии возможности заниматься на инструменте (например, во

¹ Стенограммы всех приведенных интервью в Приложениях диссертации.

² Гинзбург Г.Р. Заметки о мастерстве // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.2. М.: 1968. – С. 67.

время болезни) работать только с нотами, «вслушиваясь» и мысленно представляя исполнение произведения, разрушающий эффект от перерыва в занятиях будет минимизирован или не будет ощущаться вообще.

5. *Отработка технических трудностей (в частности, любого рода пассажей, скачков и пр.)*. Такой вид работы практиковали Л. Берман, Ф. Бузони, В. Гизекинг, Г. Гинзбург, И. Гофман, Э. Гримо, Г. Гульд, Г. Коган, К. Леймер и др. Здесь эффективность мысленной игры трудно переоценить. Именно отработка технически сложных мест и закрепление достигнутых результатов функционально сближают мысленную игру музыканта с идеомоторной тренировкой спортсмена.

6. *Работа над художественной интерпретацией произведения (творческие пробы)*. «Очень полезно для экономии времени, – пишет В. Мержанов, — обдумывать исполнительский план, концепцию произведения, особенности стиля и т.п. Не у инструмента, а во время прогулки, отдыха (иногда при очень большой сосредоточенности в работе это происходит и во сне)»¹. Во время таких мысленных «проб», по мнению Ю. Авдеевой, М. Венгерова, Л. Кавакоса, Я. Кацнельсона, А. Кобрин, М. Майского, Д. Мацуева, Ж.И. Тибодде и др., к музыканту приходят новые идеи и решения.

7. *Развитие способности полной и длительной концентрации внутреннего слухового внимания*. По уровню концентрации внимания мысленную игру пианиста можно сравнить со своего рода музыкальной йогой или музыкальной медитацией. «Мысленно играть иногда тяжело морально, очень устаешь. Но это тренируется, и это самый действенный способ занятий», – говорит Корчинская-Коган. «Мысленная техника – это высший пилотаж мастерства пианиста», – замечает А. Кобрин, чье исполнение всегда отмечено интеллектуализмом и ювелирной точностью.

В разделе 1.5. («Мысленная работа над произведением в представлениях молодых музыкантов») приведены результаты анкетирования студентов 2-5 курсов и аспирантов 1-3 года обучения фортепианного факультета МГК им. П.И. Чайковского с целью анализа значения мысленной игры в их исполнительской работе. 89 % опрошенных применяют мысленную игру, из

¹ Мержанов В.К. Музыка должна разговаривать. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – С. 52.

них 18% пользуются ею постоянно¹. Способность и склонность к мысленной игре не зависят от наличия абсолютного слуха. Но при этом намечается тенденция преобладания во внутреннем образе слуховых компонентов у «абсолютников», слухо-зрительно-мышечных у «неабсолютников».

Среди исполнительских задач, решаемых с помощью мысленной игры наиболее «популярными» оказались следующие: поиск нужного темпа (71%), работа над образом произведения и исполнительской концепцией (71%), проверка прочности выученного наизусть (61%), подготовка к концерту (61%), «лечение» внутренним слухом заигранного пассажа (43%), анализ главной трудности в пассаже, интеллектуальное решение технической задачи (39%). Студентка 4 курса выделила еще одну исполнительскую задачу, в решении которой эффективна мысленная игра: «работа над красками звука, тембрами, и вообще всеми аспектами исполнения».

Результаты анкетирования предоставили ценный исследовательский материал, отражая реальную практику использования мысленной игры молодыми музыкантами.

В разделе 1.6. («Особенности современных зарубежных исследований мысленной игры») представлен обзор, прежде всего, междисциплинарных исследований фортепианной игры, в которых она рассматривается в контексте психологии, нейрофизиологии, нейропсихологии и пр. Интерес западных практиков и теоретиков фортепианного искусства к данной тематике объясняется несколькими предпосылками. Среди них — успехи в изучении психологии человека и нейрофизиологии мозга, высокая скорость внедрения подобных знаний в различные сферы профессиональной деятельности, а также прагматическая направленность развития гуманитарного знания. Культивирование «успеха» требует поиска приемов повышения эффективности деятельности. Именно в таком контексте рассматривается мысленная игра в зарубежных работах

¹ В комментариях к анкете студенты так определяли мысленную игру: «проигрывать внутренним слухом и как бы «прочувствовать мышцами» (аспирантка 1 года); «мысленно играть – представить полное звучание произведения» (студентка 3 курса); «проигрывать ноты про себя» (студент 2 курса); «это значит внутренне расставить все по своим местам. Если получается охватить мысленно всю фактуру, значит, можно считать работу по освоению произведения наполовину выполненной» (студентка 3 курса); «играть мысленно — видеть перед собой клавиатуру и руки» (студентка 5 курса), «это вечный процесс в голове» (студент 5 курса) и др.

В данном разделе приводится критический анализ двух изданий. В книге Ф.Ричарда¹ мысленная игра рассматривается как самостоятельный вид исполнительской работы, высокоэффективный для развития музыкальной памяти и разучивания произведения наизусть. Ч. Чанг² обосновывает технику мысленной игры как неотъемлемую часть работы исполнителя, повышающую качество и результативность занятий в несколько раз.

Работа Ф.Ричарда содержит ряд любопытных наблюдений практического характера; система представленной в ней работы, вопреки заверениям автора, не может использоваться самостоятельно, однако – как дополнение к игре на инструменте, или в отсутствие возможности для таковой – представляется блестящей находкой. Исследование Ч. Чанга основательно и убедительно раскрывает потенциальные возможности мысленной игры: от разучивания нового произведения до психологической подготовки к концерту.

В разделе 1.7. мысленная игра рассматривается как психотехника. В связи с этим приводится критический анализ работы американского педагога и исполнителя Б. Грина «Музыка как Внутренняя игра»³. Автор предлагает новое толкование понятия «мысленная игра», основанное на игре слов: понятие «игра» уже выходит за рамки значения «исполнение» (*play*) и превращается в психолого-тактическую игру со своими правилами (*game*). Грин утверждает, что использование такой игры в качестве своеобразной творческой психотехники в корне преобразует процесс исполнения, тактику самостоятельной работы музыкантов, помогает справляться со сценическим волнением и – главное, по Грину, – позволяет получать удовольствие от занятий музыкой.

Глава 2 — *Психологические и технологические основы мысленной игры* — состоит из четырех разделов. Глава открывается разделом, «Мысленная тренировка в спорте высших достижений», где исследуется аналогия между тонким и специфическим процессом мысленной игры и идеомоторной тренировкой (или мысленной тренировкой) в профессиональном спорте. Основанием служит сходство физиологических и психологических механизмов, лежащих в основе обоих явлений, а также

¹ Richard F. Music in your head: Mental practice, how to memorize piano music. FLR Music Resources, 2009.

² Chang Ch. Fundamentals of Piano Practice. Booksurge Publ., 2009.

³ Green B., Gallwey T. The Inner Game of Music. Doubleday & Company, Inc., New York, 1986.

самих профессиональных задач. Представлен детальный обзор темы идеомоторной тренировки, ее психофизиологических механизмов в контексте общей психологии и физиологии человека (В. Бехтерев, И. Павлов, И. Сеченов), психологии профессионального спорта (А.В. Алексеев, А. Белкин, С. Забельский, Е. Ильин, В. Карпенгер, Р. Найдиффер, А. Пуни, Н. Цзен, М. Шеврель и др.).

Идеомоторная тренировка в спорте – это планомерно повторяемое, сознательное представление движения (или осваиваемого навыка) при активном волевом намерении. Оно сопровождается соответствующими ощущениями в мышцах. Доказано, что при многократном мысленном выполнении конкретных действий тренирующий эффект почти такой же, как и при реальном их повторении.

Рассмотрены принципы работы с мысленными представлениями движений в спорте. Приведем несколько примеров. Чем точнее мысленный образ движения, тем «чище» выполняемое движение. Мысленный образ движения тонко связан с мышечно-суставным чувством. Замедленное промышление технического элемента позволит отчетливее представить все детали изучаемого движения и вовремя отсеет возможные ошибки. При овладении новым техническим элементом мысленно представлять его лучше в той позе, которая наиболее близка к реальному положению тела в момент выполнения этого элемента. Во время идеомоторного промышления движения человек начинает невольно двигаться и др. Каждый из перечисленных принципов исследован в практике фортепианного исполнительского искусства.

В разделе 2.2. («Эффекты идеомоторной тренировки в музыкальной деятельности») метод совершенствования исполнительской техники И.Назарова анализируется с точки зрения теории идеомоторного акта, на которую автор неоднократно ссылается. По Назарову мысленное изучение техники (движения) и элементов стиля такое же, как если бы процесс разворачивался в реальном звучании. Каждый раздел пьесы отделяется мысленно до полного совершенства — технического и стилистического. Готовую во всех деталях пьесу мысленно играют целиком до тех пор, пока музыкант не будет удовлетворен и техникой, и стилем, и цельностью исполнения. Только после этого работа над пьесой идет в реальном звучании¹.

¹ Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. Л.: Музыка, 1969. — С. 99–100.

Назаров полагал, что наиболее целесообразно применять мысленные упражнения: а) для поддержания уже выработанных навыков; б) при освоении новых навыков (мысленные упражнения играют роль предварительной работы); в) при уточнении того или иного навыка, например, трудного пассажа; г) для совершенствования навыков, которые обычными физическими упражнениями уже не улучшаются.

При сопоставлении функций идеомоторной тренировки в спорте высших достижений и в музыкальном исполнительском искусстве обнаруживаются сходные эффекты:

– эффект *тренировки* возникает при мысленной отработке спортсменом точности выполняемого движения. Музыкант также способен добиваться точного исполнительского навыка, мысленно проигрывая в замедленном темпе сложные, «неудобные» места пьесы. Эффект тренировки может проявиться и на других уровнях, например, умение концентрироваться тренируется при отработке способности мысленно проигрывать всю программу выступления т.д.;

– эффект *восстановления* широко используется спортсменами для достижения требуемой физической формы после травм. У музыкантов тот же эффект мысленной игры может быть использован после длительного перерыва в занятиях или во время болезни, когда заниматься на инструменте не рекомендуется. Творческая форма восстанавливается быстрее и легче, а порой, по отзывам разных музыкантов, перерыв и вовсе не ощущается;

– эффект *осмысления* выражается в том, что нужное двигательное действие спортсменом схватывается как целое. В игровых видах спорта идеомоторная тренировка позволяет выявить ошибки маневра. В деятельности музыканта проявление данного и следующего эффектов сложнее, поскольку она подчинена концептуальным задачам. Работая над художественной концепцией произведения в ходе мысленного исполнения, он приходит к более глубокому и творческому осмыслению музыкального материала;

– эффект *присвоения (управляемости)*: мысленная тренировка помогает спортсменам отработать психологический контроль над выполняемыми движениями. В музыке мысленное «прокручивание» произведения, мысленное исполнение программы и т. п. способствует психологическому «вживанию» в материал вплоть до возникновения ощущения «авторства» произведения. «Мне начинает казаться, что я сам написал это

произведение», – говорит Г. Гинзбург¹. М. Плетнев отмечает: «Я знаю одно: произведение, исполненное мною, я должен ощутить как свое собственное»².

Раздел 2.3. («Структура внутренних образов исполнителя») посвящен анализу специфики внутренних образов в процессе мысленной исполнительской работы. Как с психологической, так и с технологической точки зрения, мысленная игра — это работа музыканта *над* и *со* своими внутренними образами.

Внутренние образы музыканта условно разделены на три группы: *художественные* образы произведения, *ассоциативные* образы (впечатления, эмоциональные, зрительные и др. образы из повседневной жизни музыканта, сопровождающие его работу) и собственно *исполнительские образы*. Последние связаны с технологией исполнения: это образы инструмента, «топографии» клавиатуры рояля, пространства над клавиатурой, визуализация рук, их расположения, движений пальцев на воображаемой клавиатуре, представления звуковысотного и тембрового звучания инструмента, картинка нотной страницы и пр. Процесс мысленной игры опирается, прежде всего, на внутренние исполнительские образы.

Внутренний исполнительский образ обладает уникальными характеристиками *психологического кластера*. Предпосылками кластерной структуры образа является практика исполнительской работы, которую можно сравнить с «многоканальной проработкой» произведения, объединяющей (или чередующей) техническое, слуховое освоение музыки, визуальное запечатление и аналитическую работу над текстом. Все они, разумеется, взаимосвязаны, однако обладают относительной самостоятельностью. Говорит Ф. Кемпф: «Занимаясь, я быстро выявляю места, которые будет запомнить труднее — например, сложное голосоведение, или полифоническая ткань. Такие места я могу поучить отдельно, используя три метода запоминания в качестве своеобразной подстраховки – это физический метод, когда запоминаю двигательные ощущения, тактильное ощущение интервала, аккорда и т.п. Далее – использую фотографическую память, чтобы визуальнo запечатлеть в памяти это место на нотной странице. И последнее – анализирую логически».

¹ Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: Психологический анализ. М.: Классика-XXI, 2008. – С. 69.

² Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. – С.71.

Поскольку в мысленной игре автоматические навыки «не работают» (в отличие от игры реальной), проработка каждого «канала» происходит осознанно и целенаправленно. Компоненты внутреннего образа («кинестетический», «слуховой», «визуальный», «логический») — не сливаются, но «накладываются» друг на друга, при этом функционируя всегда как *единое целое*. Подобную структуру и называют кластером. Вот характерное высказывание Ж.И.Тибодэ: «Когда я играю произведение мысленно, я отчетливо слышу его, вижу нотную страницу, и как бы сквозь нее клавиатуру и движения собственных рук, при этом будто ощущаю все движения физически».

Индивидуальная вариативность кластерных образов определяется такими факторами как *наличие абсолютного слуха, виртуозности и природной беглости*, а также *аналитического склада ума*.

Внутренний образ-кластер — наложение относительно самостоятельных компонентов, функционирующих в сознании музыканта как единство — это именно *исполнительский образ*. У музыкантов различных специализаций (пианистов, дирижеров, композиторов, струнников, вокалистов, духовиков) компонентное содержание внутренних образов будет различаться при сохранении самого принципа и структуры психологического кластера.

В разделе 2.4. («Практика мысленной игры: базовые требования и условия эффективности») приводится анализ факторов, обеспечивающих продуктивность мысленных занятий. Среди них: четкая постановка исполнительской задачи; слуховая ладотональная «настройка» на инструменте; соблюдение принципа «от простого к сложному»; оптимальное положение тела; чередование различных видов контроля — слухового, визуального, кинестетического; тишина и полное сосредоточение внимания во время мысленной игры и др. Среди базовых требований к уровню профессиональных навыков, необходимых для занятий мысленной игрой — развитая способность к внутрислуховому представлению музыки.

Существует тенденция *взаимовлияния* мысленной игры и развития исполнительских навыков музыканта. Чем выше профессионализм музыканта, тем шире возможный диапазон применения мысленной игры, тем яснее его внутренние музыкально-исполнительские образы, следовательно, тем большего совершенствования (как художественного, так и технического) он может достичь. В то же время, чем активнее

применяется мысленная игра, тем продуктивнее развиваются многие профессиональные навыки пианиста.

Обращение к мысленной игре – вопрос мотивации и музыкальной зрелости (независимо от возраста). Обширный слуховой опыт, музыкальная культура и эрудиция, исполнительский опыт, способность к погружению в произведение, вдумчивость, желание понять, «вжиться» в произведение, – все это способствует обращению к мысленной игре. В результате создаваемый исполнительский образ обогащается переливающимися красками внутреннего звучания, приобретает объем и отчетливость, на основе которых композиторский опус может превратиться в шедевр исполнительского искусства.

Заключение содержит основные выводы исследования относительно мысленной игры как специфического понятия, как явления профессиональной культуры и как особой деятельности. Изучение мысленной игры открывает новый взгляд на структуру профессионализма и на технологию исполнительской работы современного музыканта. Оно вводит в малоизученную сферу ментальных процессов, ставит вопросы об их управляемости и влиянии на реальность, в конечном счете, открывая пути к продуктивному формированию базовых исполнительских навыков.

Список работ, опубликованных по теме диссертации:

Издания, рекомендуемые ВАК РФ:

1. Елина, С.М. Мысленная игра в решении исполнительских задач современных пианистов / С.М. Елина // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 126-131 [0,83 п.л.].
2. Елина, С.М. Екатерина Мечетина: «Самое важное – вхождение в состояние музыки...» / С.М. Елина // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. – С. 69-71 [0,38 п.л.].
3. Елина, С.М. Звезды XXI века. Фредерик Кемпф: «Работа концертирующего пианиста – огромный стресс» / С.М. Елина // Музыкальная жизнь. – 2012. – № 9-10. – С. 21-23 [0,38 п.л.].

Другие издания:

4. Елина, С.М. Мысленная работа над образом в искусстве пианиста. Размышляя о сути исполнительской работы музыканта / С.М. Елина // Музыкант классик. – 2012. – №9-10. – С. 30-33 [0,48 п.л.].
5. Елина, С.М. Интервью с пианистом Эдуардом Кунцем. Эдуард Кунц: «При всей внешней красоте получаса после концерта, вся жизнь может быть поставлена под вопрос, если ты не веришь в то, что ты делаешь...» / С.М. Елина // Музыкант классик. – 2012. – №11-12. – С. 18-23 [0,7 п.л.].
6. Елина, С.М. Беседа–интервью с пианистом Фредериком Кемпфом: «Концерт – это еще и шоу» / С.М. Елина // Piano форум. – 2012. – № 1 (9). – С. 30-34 [0,42 п.л.].
7. Елина, С.М. Из творческой лаборатории Екатерины Мечетиной. Интервью. Е. Мечетина: «Где сердце твое, там и сокровище твое» / С.М. Елина // Музыкант классик. – 2013. – №1-2. – С. 17-25 [1,07 п.л.].