

## РОЗДІЛІІІ. КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА ТА ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ: ШКОЛИ Й ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

УДК 78.03:7.071.2«180/185»

**Е. А. Антоненц**

Сумской государственной педагогической  
университет им. А.С.Макаренко

### САЛОННЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ШКОЛАХ ВИРТУОЗОВ-ПИАНИСТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

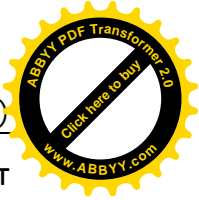
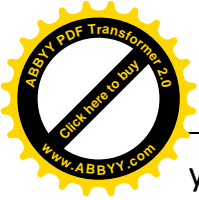
*В статье исследованы вопросы исполнительских школ первой половины XIX века. В контексте салонной традиции рассмотрены творческие открытия виртуозов-пианистов, в которых методические рекомендации становятся важной составляющей.*

**Ключевые слова:** *салонная музыка, виртуозность, фортепианная техника, исполнительская интерпретация.*

**Постановка проблемы.** Смена ориентиров, обусловленных жизнью современного общества, вызывает поиск новых векторов в музыкальном исполнительстве. Изменение идеологически сложившихся установок и предвзятого отношения ко всему, связанному с аристократическими салонами, сегодня формирует объективный взгляд на салонное искусство и салонную музыку. Этот фактор инициирует введение новых концертных форм в обучении и обновлении репертуара за счет вовлечения незаслуженно забытых произведений так называемого «салонного толка». Поэтому введение в программы обучения салонных произведений и изучение методических рекомендаций виртуозов-пианистов сегодня становится **своевременным и актуальным.**

**Цель статьи** – рассмотреть факторы, определяющие салонную традицию в исполнительских школах виртуозов-пианистов XIX века.

**Изложение основного материала.** Расцветом салонной музыки в европейском искусстве по праву считается первая половина XIX века. В это время салоны как центры публичной культуры прочно утвердились во Франции в Париже. «Круг избранного общества», как часто именовали себя посетители салонов, включает теперь гостей не только аристократического происхождения. У людей менее именитых, наконец, появляется возможность сособыми заслугами завоевать уважение высшего общества. Поэты, писатели, музыканты и просто незаурядные люди стремятся быть приглашенными в салоны. Путь через них должен пройти каждый, кто стремится к признанию в аристократическом обществе. Салоны, как центры публичной культуры, становятся обязательной ступенью к известности, которую необходимо пройти каждому незаурядному человеку в какой бы сфере деятельности – политике, литературе или искусстве его талант не проявлялся. Важным качеством малоименитых гостей становится



умение стать «звездой» и произвести эффект, к которому стремятся все «от поэта до кондитера» [6, 115].

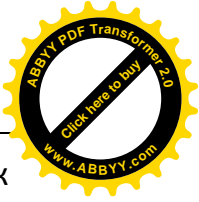
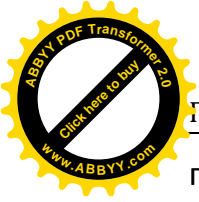
Схватить удачу и стать «звездой» стремятся и многие музыканты в Париже первой половины XIX столетия, по впечатлениям Г. Гейне и его современников, царил «прежде всего культ виртуозности» [9, 102], который являлся сродни царившему в салоне стремлению к совершенству. Это явление главным образом было распространено вокруг модных пианистов. Выступления приезжающих гостей-виртуозов вносило особый шарм в светские развлечения и с восторгом принималось аристократических салонах. Туда приглашали, как правило, для того, чтобы показать парижский свет и узнать нечто новое. Музыканты становятся кумирами французских салонов, «они ведут за собой огромный хвост подражателей, искателей славы, а также весьма широкую среду приверженцев моды, для которых игра на фортепиано становилась одним из элементов буржуазного престижа» [9, 102].

Культ фортепиано привел к повсеместному его распространению, превращая самый демократичный инструмент в «любимейшее и доступнейшее из всех музыкальных орудий» [16, 5]. Его стремятся иметь в своих гостиных все более и даже менее состоятельные люди. О «роковом» распространении фортепиано в обществе, со свойственным ему юмором, писал Г. Гейне: «Фортепиано превратилось в орудие пытки (instrument de torture), истязующее аристократию за все ее погрешения» [17, 284]; «от него теперь уже никуда нельзя укрыться», его звуки «слышишь во всех домах, во всяком обществе днем и ночью» [4, 204].

Мода на пианистов-виртуозов способствует изобретению все новых и новых механизмов, преобразующих возможности его звучания. Обновленный инструмент обладает широким диапазоном, способностью к постепенному увеличению и уменьшению звучности, резонатором, правой и левой педалями. Возрастает полнота и сила звучания, открываются неведомые прежде регистровые краски.

Сенсационным становится открытие парижанином Себастьяном Эраром в 1821 году двойного скольжения – механизма (*à double é charpement*). Благодаря механизму С. Эрара рояль научился мгновенно отвечать прикосновению руки пианиста и сделал возможным извлекать повторно звуки, не отпуская клавиши до самого верха. Механика «двойной репетиции», как стали называть ее позднее, позволила расширить возможности инструмента с помощью введения новых приемов игры в практике исполнительства.

Впервые потенциал усовершенствованного рояля С. Эрар предоставил продемонстрировать двенадцатилетнему Ф. Листу. Его виртуозные находки произвели фурор в гостиных многочисленных салонов Парижа. Это были



первые сцены, на которых гениальный вундеркинд прокладывал путь к большому успеху. Отец Ференца – Адам Лист вспоминал об этих незабываемых концертах: «После каждого пассажа публика выражала свой восторг самым оживленным образом; после каждой вещи его вызывали два–три раза и бурно аплодировали». Юный Ф. Лист был очень непосредственен и часто на концертах предавался «самым сумасбродным виртуозным изощрениям» [20, 52]. Вероятно, этим проявлениям внешних эффектов предшествовало огромное впечатление от ореола сенсаций, исходящих от концертов Н. Паганини. Потребность завоевать и подчинить публику спровоцировала вундеркинда «разными мелочами, ребячьими выходками и тому подобными вещами» [11, 137] создать незабываемый эффект в светском обществе. В эти незабываемые моменты Ф. Лист воспринимался слушателями как «безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, чудесное, капризное дитя своего времени» [17, 294]. Он мог позволить себе излишнюю «манию орденов» на концертном фраке, «приторное и изысканное обращение со всеми встречающимися», известный трюк с прыжком на сцену и броском перчаток на пол под фортепиано [5, 225].

Почти двадцать лет спустя, юный вундеркинд Антон Рубинштейн с большим артистизмом копирует Ф. Листа в своих выступлениях, чем производит все тот же эффект, только теперь в петербургских салонах. Впоследствии уже в зрелом возрасте Антон Григорьевич будет осуждать подобные концертные выходки Ф. Листа, объясняя это тем, что юный вундеркинд «был страшно избалован с самых молодых лет, избалован всеми, даже самыми замечательными личностями... Результатом этого явилась позировка и аффектация: позировка в искусстве перед слушателями, позировка в религии перед богом, позировка в лиризме, доведенная иногда до карикатурной, болезненной, изысканной сентиментальности» [15, 199]. Воспоминания А. Г. Рубинштейна не лишены субъективности, но позволяют увидеть в исполнительском амплуа юного Ф. Листа некую грань салонного *enfant terrible*<sup>1</sup>, особую притягательность которой невозможно не заметить. Несомненно, творчество Ф. Листа выходит за рамки салонного искусства. Однако предполагаемое влияние салонной эстетики на становление артистического имиджа Ф. Листа в ранний период творчества становится очевидным фактом и не только для него.

Атмосфера парижских салонов первой половины XIX века, превозносящая виртуозность и экзальтированную бравуру как способ выражения протеста против усредненности жизни, против *juste milieu* (золотой середины) в обществе, в искусстве, сказывается на артистическом

<sup>1</sup> *Enfant terrible* [анфан тэррибль], с фр. букв. «ужасный ребенок»; человек, смущающий окружающих своим поведением, своей бестактной непосредственностью.

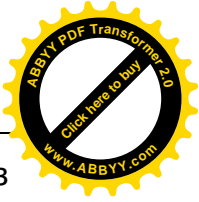
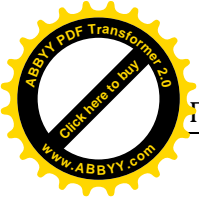
амплуа исполнителя. Его внешний облик предполагает наличие «десяти гибких, нервных пальцев, стальную кисть, пышную шевелюру, символический и дышащий поэзией элегический лоб, одухотворенное лицо и артистическую голову» [10, 30]. Целые эшелоны таких виртуозов «закочевали по Европе ...полководцы роялей, с безвредными, но шумными битвами. Их слишком черные фраки и слишком белые воротники были мундирами, надетыми на голое тело. Все эти гении были без белья и без родины. Полями сражения были фортепьяна Эрара, Пляйеля или Бабкока» [18].

Эпоху «играющих сочинителей» сменяло время «сочиняющих виртуозов». Они должны были успеть «сделать себе имя, которое после очень легко доставит им денежную жатву в любой стране» [17, 284].

Между тем устоявшееся амплуа салонного виртуоза означало отсутствия индивидуальности. «Братию рояльных акробатов», по едкому замечанию Ф. Листа, возглавлял немец Ф. Калькбреннер (1785–1849). Г. Гейне видел его с забальзамированной улыбкой и марципановой щеголеватостью и считал, что «Калькбреннер похож на конфету, упавшую в грязь» [4, 208]. Другой современник Ф. Калькбреннера – салонный композитор и пианист Ант. Контский не был столь категоричен в своих высказываниях. Он отмечал прежде всего особый исполнительский стиль пианиста, который отличался чистотой, жемчужностью, энергической наполненностью, «но его игра была более аффектированной, чем певучей, и оттенки у нее более рассчитанные, чем истекающие из души» [13, 80]. Стилем игры Ф. Калькбреннера и его безукоризненной техникой был покорен Ф. Шопен. В своих письмах он восторженно писал о том, что «трудно описать его (Калькбреннера) «спокойствие», его чарующее туше, неслыханную ровность и обнаруживающееся в каждой ноте мастерство» [2, 95]. Вероятно, печать французской элегантности в игре маэстро была весьма притягательна как для Ф. Шопена, так и еще для многих почитателей игры Ф. Калькбреннера.

Р. Шуман, кроме высокой оценки исполнительского мастерства, положительно отзывался о методических принципах Ф. Калькбреннера, изложенных в школе «Метод изучения фортепиано при помощи образователя руки»<sup>1</sup>. В педагогическом труде были явные заблуждения относительно механического принципа тренировки с помощью аппарата (рукостава) и чтения книг во время занятий. Однако рекомендации, касаемые приемов игры и выразительных возможностей педалей, являются и сегодня интересными для изучения. Актуален взгляд Ф. Калькбреннера на возможности фортепиано, как единственного инструмента, который «может самостоятельно исполнять значительную часть того, что исполняет оркестр; искусный пианист должен учиться всю жизнь, чтобы достигнуть этой прекрасной цели».

<sup>1</sup> «Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide-mains», издан в 1830 году в Париже.



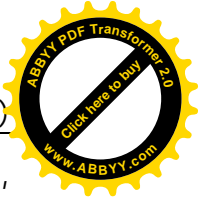
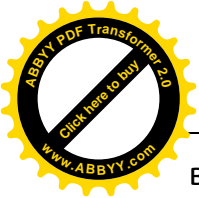
Выдающимся представителем венских пианистов и одним из крупнейших виртуозов своего времени был «король пианистов», баловень аристократических салонов Сигизмунд Тальберг (1812–1871). Его находили «благоразумным, спокойным, тихим» [12, 207], «корректно-сдержанный, филигранно-отточенный», с лицом «красивой графини с мужским носом» [20, 237]. Отличительной чертой маэстро считалась музыкальность манер и врожденный такт. А «...игра его такая джентльменская... так благопристойна, так чужда надутого гениальничанья, так чужда глупой хвастливости» [4, 210] становилась эталоном наравне с пианизмом Ф. Листа.

Р. Шуман и Г. Гейне не были склонны иронизировать над аристократизмом С. Тальберга, для которого «способ общения с публикой был много в чем смоделирован стереотипом поведения аристократа в своем обществе – учтивость и воспитанность, недопустимость выставления напоказ личных глубоких переживаний» [19, 194].

С. Тальберг прежде всего славился искусством пения на фортепиано. Свой виртуозный блеск и изящество демонстрировал, как и многие пианисты-композиторы, на салонных пьесах и фантазиях на оперные сцены, преимущественно собственного сочинения. Отличительной чертой исполнительского стиля маэстро считались различные фактурные приемы, обеспечивающие мелодии наибольшую полноту звучания. Впервые продемонстрированное им распределение звучащей мелодии между двумя руками, обрамленные гирляндой пассажей, создавало необыкновенный эффект игры тремя руками.

Осознавая свои значительные открытия в области пианизма, С. Тальберг создал для последователей своего искусства методу «Искусство пения в применении к фортепиано». Целью сборника транскрипций с предисловием становилось формирование умения исполнителя петь на рояле. Предлагаемый принцип достижения полного округлого звука нивелировал ударную природу инструмента, что становилось возможным при освобождении прежде всего от всякого напряжения.

В методических рекомендациях С. Тальберг акцентировал внимание исполнителя на том, «чтобы в предплечье, запястье и пальцах было столько же гибкости и подвижности, как в голосе искусного певца» [1, 127]. При этом особое значение в исполнении следовало уделять артикуляции, ясности и отчетливости которой в мелодии «должна быть такой же рельефной, как голос хорошего певца на фоне очень нежного аккомпанемента оркестра» [1, 127]. Между тем С. Тальберг в методе особое место отводил чувству меры в приеме запаздывания мелодии после баса, столь известную в салонном пианизме. Он акцентировал внимание исполнителей лишь на эпизодах с протяжной мелодией, «выписанной нотами крупной стоимости»,



в которых запаздывание производит, по его мнению, хорошее впечатление, да и то «только в случае едва заметном». Среди полезных советов исполнителям С. Тальберг рекомендовал «побольше слушать себя во время исполнения, задавать себе вопросы, быть строгим к самому себе и научиться судить о собственном исполнении». Ведь обычно «слишком много работают пальцами и слишком мало головой» [1, 128].

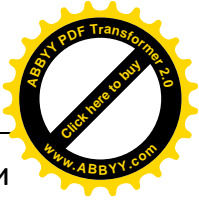
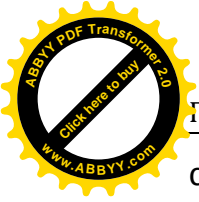
Еще одним салонным пианистом, виртуозом, композитором и педагогом XIX века, «победителем всех виртуозов-пианистов» [13, 77] и известным музыкальным эклектиком считался Антон Контский (1817–1899). Ученик Дж. Фильда отличался особо виртуозным стилем игры, шутя преодолевали ослеплял изумленных слушателей бурным вихрем своих гамм. «Он играет, а не поет, удивляет, а не трогает», но «ищет выражения в акцентуации и в изяществе, и в щегольстве исполнения» [13, 79].

Воспитанный с раннего возраста комплекс вундеркинда с поведенческой установкой на внешний эффект сказывался в А. Контского в позерстве, но несколько ином, чем у Ф. Листа. «Г-н Контский, кажется, щеголяет своим бесчувственным видом за инструментом», – писал в то время о стиле поведения маэстро известный немецкий музыкальный критик Б. Дамке [13, 91].

Братья Антон и Аполлинарий Контские – пианист и скрипач – вошли в историю как настоящие светские львы, баловни светских салонов как Парижа, так и Петербурга. Их выступления вызвали бурю восторга, которая нашла отклик в высказываниях современников. Сохранились воспоминания Ц. Кюи, восхищенного выступлениями братьев, становившихся «львами несколько сезонов подряд» [7, 23]. Г. Гейне и А. Серов – приверженцы исполнительского стиля Ант. Контского – отмечали его исполнение сочинений классиков, особенно В. Моцарта и Л. Бетховена. А. Серов в своих оценках даже признавал Антона идеалом пианиста с «большой эмоциональной сдержанностью и уравновешенностью» [8, 24].

В репертуаре пианиста, кроме произведений венских классиков и ранних романтиков, как правило, были салонные пьесы и танцы собственного сочинения. Для Ант. Контского понятие композитор-пианист было единым. И в этом единстве была одна из примет салонного искусства.

Хотя маэстро был автором оперы, оперетты и около 400 фортепианных сочинений, в историю музыки он вошел как автор единственной фортепианной пьесы героического каприза «Пробуждение льва», ор. 115, написанного в 1848 году. Эта пьеса «сделалась впоследствии до известной степени символом салонности» [3, 34]. Слушатели находили в этом произведении отклики на революционные события тех лет, хотя жанр каприза, казалось бы, меньше всего связан со сферой героического. Очевидным для современников Ант. Контского



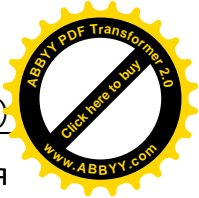
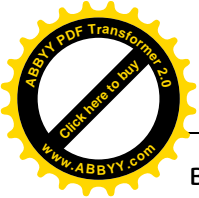
становится желаниемаэстро создать эффект, чтобы «нравится и игрою, и манерою, и родом сочинения» [13, 91].

Это произведение отличает вторичность художественных решений. Тут соединились жанр каприса, фактурные принципы Ф.Листа и известные интонационные формулы Ф.Шопена. Стилевая эклектика, выраженная разнообразными арпеджированными, октавными, трелеобразными формулами общего движения, лишенными глубокого смысла, к сожалению, не оставляет иллюзий относительно оригинальности творческого дарования композитора. Эта музыка стала лишь поводом для салонной беседы на темы модного трактата или о готовящихся военных событиях.

Между тем Ант. Контский кроме обширной концертной деятельности и композиторской практики занимался педагогической работой. Он в 1857 году основывает в Петербурге школу фортепианной игры, а годом раньше публикует свои эстетические и педагогические идеи в «Методе фортепианной игры». Среди известных учеников Антона Контского являются имена: М.Балакирева, который некоторое время брал уроки у маэстро и даже одна из концертных афиш назывался его учеником, известного музыкального критика В.Чечотта (1848–1917) и Н.Г.Холодковой – первой учительницы А.Глазунова.

В 1858 году появляется исследование А.Контского, посвященное анализу исторического развития фортепианного творчества, «Замечательные композиторы-фортепианисты прошедшего и настоящего и влияние их на музыкальное искусство». В этой работе была освещена и буквально оживила игра Дж.Фильда (1782–1837), Д.Штельбельта (1765–1823), И.Мошелеса (1794–1870), Г.Герца (1857–1894), М.Калькбрэннера (1788–1849). Давая характеристики крупнейшим пианистам предромантической эпохи, А. Контский объединил их единым стилем, назвав его «классико-романтическим». По его мнению, отличительной особенностью стиля было сочетание романтической взволнованности с камерно-лирическим характером ее воплощения. Составной частью классико-романтического стиля А. Контский считал элемент салонности, которая не получает в его устах отрицательного оттенка, а имеет «привлекательную сторону, противостоящую столь чуждой ему бравурности» [13, 81]. Воспитательное воздействие А.Контского на музыкантов своего времени было неоспоримым. Он рассуждал о необходимости пианистам получать серьезное музыкальное образование, изучать классическую музыку, которую знал прекрасно и «с большим мастерством исполнял (иногда даже в открытых концертах, но чаще в салонах или тесном кругу музыкантов» [13, 82]).

А.Контский разделял традиционный взгляд на правомерность существования концертного и камерного репертуара. По его неординарному мнению, в публичных выступлениях должна звучать музыка салонно-



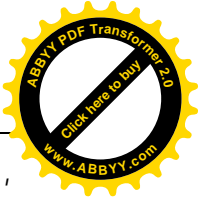
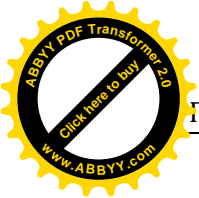
виртуозного плану, и только в салонах следовало исполнять произведения Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Шуберта и других великих композиторов, так как «музыкальное чувство нежного, робкого свойства, оно бежит от шума и многолюдной толпы» [13,75].

**Выводы.** Таким образом, традиции парижских салонов определяют общие тенденции в исполнительском искусстве виртуозов-пианистов первой половины XIX века. Культивирование различных салонных амплуасказывается на стиле интерпретации. Virtuозность, как установка на эффект, становится доминирующей в творчестве композиторов-пианистов. Развитие профессионализма в исполнительстве вызывает появление метода, многие из которых направлены на усовершенствование элементов салонно-виртуозного стиля игры. Задачи преодоления технических сложностей разрабатываются наравне с проблемами звукоизвлечения, в котором уход от ударной природы фортепиано становится решающим.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): хрестоматия / А.Д. Алексеев. – К.: Муз. Україна, 1974. – 263 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч.2/А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1967. – 284 с.
3. Алексеев А.Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма / А.Д. Алексеев. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – Вып. 2. – 313 с.
4. Гейне Г. Проза. Мемуары. Письма / Г. Гейне ; пер. с нем., общ. ред. А. Дмитриева // Собрание сочинений : в 6 т. – М.: Худож. л-ра, 1983. – Т. 6. – 462 с.
5. Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А.А. Орловой]. – М.: Гос. муз. изд-во, 1955. – 429 с.
6. Гоголь Н.В. Последний день Помпеи. (Картина Брюллова) / Гоголь Н. В. // Собрание сочинений : в 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т.7. – С.113–120.
7. Грум-Гржимайло Т.Н. Братья Контские и полемика о музыкально-исполнительских стилях / Т. Н. Грум-Гржимайло // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. – С.22–45.
8. Грум-Гржимайло Т.Н. Искусство фортепиано / Т.Н. Грум-Гржимайло. – М.: Знание, 1979. – 56 с.
9. Житомирский Д.В. Избранные статьи / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. композитор, 1981. – 390 с.
10. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века / Е. Зингер. – М.: Музыка, 1976. – 111 с.
11. Мерцалова М.Н. В интерьере классицизма / М. Н. Мерцалова // Наше наследие. – 1989. – №4. – С.136–142.
12. Мильштейн Я.И. Ф. Лист: в 2 т. / Я.И. Мильштейн. – [2-е изд., расш. и доп.]. – М.: Музыка, 1971. – Т.1. – 864 с.
13. Овчинников М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / М.А. Овчинников. – М.: Музыка, 1987. – 198 с.
14. Романтизм в музыке // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1980. – Вып.2. – 270 с.





15. Рубинштейн А. Литературное наследие: в 3 т. / А. Рубинштейн ; сост., текстолог. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма.– М.: Музыка, 1986. – Т. 3 : Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы. – 279 с.
16. Серов А.Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып. / А.Н. Серов. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 2 А : 1854–1856. – 352 с.
17. Серов А.Н. Статьи о музыке: Музыкальная критика : в 7 вып./ А. Н. Серов. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 6 : 1863–1866. – 343 с.
18. Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара [Электронный ресурс] / Ю. Н. Тынянов.– Режим доступа:  
[http://az.lib.Ru/t/tynjnow\\_j\\_n/text\\_0020.shtml](http://az.lib.Ru/t/tynjnow_j_n/text_0020.shtml).
19. Чернявська М.С. Піаністичні новації З.Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття / М. С. Чернявська // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. –К. : КНЛУ, 2002. – Вип.23. –С.194–198.
20. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман ; под ред. Д. В. Житомирского.– М.: Музиздат, 1956. – 400 с.

### РЕЗЮМЕ

**О. А. Антонець.** Салонні традиції у виконавських школах віртуозів-піаністів першої половини ХІХ століття.

*У статті досліджено питання виконавських шкіл першої половини ХІХ століття. У контексті салонної традиції розглянуто творчі відкриття віртуозів-піаністів, в яких їх методичні рекомендації стають важливою складовою.*

**Ключові слова:** *салонна музика, віртуозність, фортепіанна техніка, виконавська інтерпретація.*

### SUMMARY

O. Antonets. Salon traditions in performance schools virtuosos-pianists of the first half of XIX of century.

*The article is sanctified to the questions of performance schools of the first half of XIX of century. The creative opening of virtuosos-pianists, in which their methodical recommendations become an important constituent, is examined in the context of salon tradition.*

**Keywords:** *salon music, virtuosity, piano's technique, performance interpretation.*

УДК 371.311.1:7.071.2:786.2–057.875

**О. В. Березовська**

Київський державний педагогічний  
університет ім. М. П. Драгоманова

### ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ЯК УМОВА ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА

*У статті розглянуто суто професійні питання щодо важливості розвитку індивідуальної творчості особистості, її індивідуальних особливостей у музичному мистецтві. Охарактеризовано такі поняття, як: «індивідуальність», «творча особистість», «індивідуальні особливості» та необхідність їх синтезу в мистецькій галузі освіти. З'ясовано суть музично-виконавської діяльності. Обґрунтовано необхідність індивідуального підходу у виконавській діяльності студентів та його забезпечення на шляху формування виконавської досконалості піаніста.*

**Ключові слова:** *індивідуальний підхід, особистість, творчі здібності, виконавська діяльність.*