

ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

2020 №1(9)



Сетевое издание
«*Вестник МГИМ имени А.Г.Шнитке*»
учрежден в феврале 2018 года.

Учредитель:

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке»

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС77–72669 от 16.04.2018 года

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций

ISSN2712–9063 Издается ежеквартально

Главный редактор:

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке,
доктор культурологии И.А.Корсакова

Предметная область журнала – гуманитарные науки по следующим отраслям наук
и группам специальностей:

педагогические науки (13.00.00),
искусствоведение (17.00.00),
культурология (24.00.00)

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук,
доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке –
главный редактор

Алябьева Анна Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, член Диссертационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (*ICTM*) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке – **заместитель главного редактора**

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке – **ответственный редактор**.

Ануфриев Евгений Александрович – кандидат педагогических наук, зав. кафедрой народного исполнительского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Грекова Любовь Валентиновна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Егорова Марина Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Зайцева Елена Александровна, кандидат искусствоведения, академик Международной академии творчества, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Калашкова Дагмара Озровна, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Кизин Михаил Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

Орлова Екатерина Марковна, кандидат психологических наук, преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Пчелинцев Анатолий Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Цытин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Шайхутдинов Рустам Раджапович, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, лауреат международных конкурсов, профессор, зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Редакционный совет

Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке – председатель редакционного совета

Педагогические науки (13.00.02, 13.00.05, 13.00.08)

Ануфриев Евгений Александрович, кандидат педагогических наук, зав. кафедрой народного исполнительского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Грекова Любовь Валентиновна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Пчелинцев Анатолий Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Цытин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ имени А.Г.Шнитке

Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке

Орлова Екатерина Марковна, кандидат психологических наук, преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Искусствоведение (17.00.02, 17.00.09)

Алябьева Анна Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, член Диссертационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ИСТМ) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Егорова Марина Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Зайцева Елена Александровна, кандидат искусствоведения, академик Международной академии творчества, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Калашкова Дагмара Озровна, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Кизин Михаил Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

Фадеева Ольга Сергеевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Шайхутдинов Рустам Раджапович, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, лауреат международных конкурсов, профессор, зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Юнусова Виолетта Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

Культурология (24.00.00)

Каменец Александр Владленович, доктор культурологии, Российский государственный социальный университет (Москва, Россия)

Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников АНО ВО «Институт современного искусства», профессор кафедры оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (Москва, Россия)

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке (Москва, Россия)

Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке (Москва, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А. И. Щербакова. Музыка как инструмент самосознания культуры 7

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Д. Д. Галкина. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»: к проблеме интертекстуальности 13

Г. М. Цытин. Беседы с Альфредом Шнитке 19

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н. А. Егорова. Рациональная коррекция важнейших индивидуально-психологических свойств личности студентов в процессе дирижерских занятий 31

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

А. С. Мамбетова, М. А. Куромысова. Русский иностранец Джон Фильд 38

В. О. Жилин. Фагот в стилевом многообразии XX века 44

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

А. И. Леденёв. Баян и аккордеон в камерном ансамбле 51

Т. С. Лачинова. Класс гитары в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке 57

Фотогалерея 64

Информация для авторов 73

CONTENT

MODERN RESEARCH

A.I. Shcherbakova. Music as a tool of self-awareness of culture 7

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE

D.D. Galkina. A. Schnittke's opera "Life with an Idiot": on the problem of Intertextuality..... 13

G.M. Tsybin. Conversations with Alfred Schnittke. Conversation 13.02.1988 19

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

N.A. Egorova. Rational correction of the most important individual psychological characteristics of students' personality in the course of conducting classes..... 31

YOUNG RESEARCHERS ABOUT THE MUSIC

A.S. Mambetov, M.A. Kuramysov. Russian foreigner John Field 51

V.O. Zhilin. Bassoon in the style variety of the XX century..... 57

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

A.I. Ledenev. Bayan and accordion in a chamber ensemble..... 51

T.S. Lachinova. Guitar class at the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke..... 57

Photo gallery 64

Information for authors 73

МУЗЫКА КАК ИНСТРУМЕНТ САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ

MUSIC AS A TOOL OF SELF-AWARENESS OF CULTURE

***Аннотация:** В статье представлен культурологический анализ музыки как особого инструмента, позволяющего исследователю постигать глубинную сущность процессов, происходящих в пространстве культуры. Особое внимание в работе уделено способности музыки не только преобразовать художественную картину мира, но и самой преобразоваться, заставляя постигающую музыку личность по-новому взглянуть на давно известное, открывая ей все новые и новые возможности познания и самопознания.*

***Ключевые слова:** пространство культуры, музыка, миссия художника, художественная картина мира, феномен опережающего отражения*

***Abstract:** The article presents a culturological analysis of music as a special tool that allows the researcher to comprehend the deep essence of the processes taking place in the space of culture. Special attention is paid to the ability of music not only to transform the artistic picture of the world, but also to transform itself, to force a person who understands music to take a fresh look at the long-known, opening up to her new and new possibilities of cognition and self-knowledge.*

***Key words:** cultural space, music, artist's mission, artistic picture of the world, the phenomenon of anticipatory reflection*

Если обратиться к исследованиям в области искусства, то, наверное, ни об одном из них не написано столько, сколько о музыке, великая и таинственная, поистине магическая сила которой не перестает поражать человека, стремящегося разгадать ее тайну. Именно поэтому с глубокой древности и по сей день размышлениям о роли музыки в становлении и развитии культуры предаются мыслители всех стран и народов. Не меньшее количество работ посвящено и тому, как реальная жизнь преобразуется в творениях великих мастеров, понимающих, что «все прекрасное умирает в человеке, но не умирает в искусстве» [7, с. 9].

Очень точно сущность музыки выразила в своем дневнике еще совсем юная, семнадцатилетняя М. В. Юдина, вся жизнь которой была устремлена к постижению и воплощению духовного начала в жизни и творческой деятельности. Того духовного начала, которое, по ее выражению, явилось ей «через искусство, через одну ветвь его — музыку» [7, с. 8]. Это позволило будущей великой пианистке сформулировать для себя путь художника в пространстве культуры: «Я должна вечно и неизменно идти по пути духовных созерцаний, собирать для себя просветление, которое придет однажды. В этом смысле смысл моей жизни здесь; я — звено в цепи искусства» [7, с. 5]. А, следовательно, участник духовного наполнения пространства культуры, его «просветления» и преобразования.

И в этом заключается миссия художника. Он бесконечно совершенствует и шлифует свой «инструмент», чтобы подарить людям знание о мире, о человеке, о великой силе творческого созидания. А девизом каждого человека, воплощающего в жизнь идею творческого созидания, могли бы стать слова поэта Н. Заболоцкого:

«Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!» [3, с. 262]

Заставляя «душу трудиться», музыка позволяет каждому искать и находить свой путь в пространстве культуры. Конечно, «столько путей, сколько людей. И именно в этом многообразии, ведущем к абсолютному единству, — вся красота и глубина человечества. И в этом ее боль» [7, с. 8], поскольку радость и страдание всегда рядом, как жизнь и смерть, свет и тьма, день и ночь.

Поскольку музыка как объект научного исследования заключает в себе бесконечное множество смыслов, каждый исследователь выявляет для себя те, которые находят особый отзвук в его душе, определяя, таким образом, собственный ракурс постижения музыки. В научных работах Н. И. Ануфриевой исследовательская мысль обращена к народной музыке. Она рассматривается как инструмент, который в руках современного исследователя становится ключом, отпирающим таинственную дверь в сокровищницу отечественной культуры. Именно там, по мнению Н. И. Ануфриевой хранятся те вечные смыслы и ценности, которыми объясняются особенности национального характера. Поскольку «современный мир несет в себе стандартизацию и унификацию культурных ценностей», а это, по мнению Н. И. Ануфриевой, «влечет за собой ослабление, а зачастую разрушение традиционных социокультурных связей и структур» [1, с. 21], то обращение к народной музыке — это один из эффективных способов противостоять происходящим в обществе изменениям «естественных механизмов преемственности, естественного хода процессов культурного обмена, взаимообогащения разных этнических культурных традиций» [1, с. 21].

В работах И. А. Корсаковой музыка также интерпретируется как уникальный инструмент познания и самопознания. Она, как и многие другие исследователи стремится понять сущность этого феномена: «Как рождается музыка? Ответ на этот вопрос зависит от того, что мы понимаем под словом «музыка». Если музыка — природная космическая сила, одно из проявлений мироздания, значит, она рождена вместе с сотворением мира. Человек, будучи также творением мира, постигает ее законы, наслаждается ее красотой и творит, лишь являя ее миру, актуализируя, делая ее воспринимаемой. Но человек — не только часть природы. Он — «подобие Божие», а значит, творит подобно Богу. Культура «альтернативна» природе. Художественная культура — это то, что создано ради Красоты. То, что человек создает, становится частью мира. В этом смысле искусство рождается из небытия: человек научился подобно Богу превращать небытие в бытие. Таким образом, речь может идти о разных формах «творения» [5, с. 45].

Таким образом, человек в исследованиях И. А. Корсаковой выступает как творец звучащего пространства бытия, новой художественной картины мира, в которой музыка становится удивительным средством общения, способным преодолевать пространство и время, мостом «от сердца к сердцу». Исследователь поднимает проблему философского осознания музыкальной коммуникации, раскрывает диалектику соотношения авторского творчества, исполнительской интерпретации и слушательского восприятия,

представляет различные формы реализации авторского замысла, уровни и этапы музыкальной коммуникации.

Это очень важные аспекты осмысления процесса преобразования музыкальных смыслов и ценностей в современном пространстве культуры. Если мы обратимся к концертной практике последних десятилетий, то сразу обратим внимание на ряд принципиальных изменений в интерпретации музыки. Если на протяжении XX века явное предпочтение отдавалось романтической манере исполнения и бурными страстями наполнялись вполне взвешенные сочинения классического стиля, то сегодня совершенно явственно проступает иная тенденция. Бетховен и Шуман, Шопен и Брамс в интерпретации современных исполнителей все чаще обретают гармоническое равновесие, «буря и натиск» ушли в прошлое. Почему это произошло? Является ли эта тенденция негативной или позитивной? Можно ли говорить об искажении авторского замысла? Стали ли эти сочинения романтиков менее яркими, потеряли ли часть своей выразительности и т.д.? Вопросов можно задать ещё множество, но для того, чтобы понять сущность музыки как инструмента самосознания культуры, искать ответы на них необходимо.

Сразу следует заметить, что мы анализируем тенденции, а не исполнительский стиль конкретных мастеров, часть которых живет в своем авторском мире, не поддаваясь никаким влияниям и сохраняя собственные представления, собственные личностные смыслы и ценности. Более того, есть достаточно примеров, когда великие художники плывут не «по течению», а против, категорически не принимая многое, что происходит в художественном пространстве культуры. Это может оказаться благом для художника, всегда оберегающего свою «самость», свою независимость. А может стать и трагедией, обрекая его на трагическое одиночество, на потерю связи с окружающим миром. Каждый случай индивидуален. Мы можем анализировать тот или иной творческий облик, но при этом обязаны признавать право каждого художника выбирать собственный путь, согласно тем художественно-эстетическим и духовно-нравственным идеалам, которые являются ценностными ориентирами в жизни и творческой деятельности. Но вернемся к ранее заданным вопросам, чтобы понять, как время преобразует «старую» музыку, и как новая музыка предвосхищает, выявляет идеи, которые только зреют в пространстве культуры.

Итак, перед нами на сцене исполнители, достигшие мировой известности, настоящие мастера, в программе которых произведения композиторов разных эпох. За сочинениями Моцарта следуют творения Бетховена, Брамса, Яначека, Стравинского и т.д. Все они исполнены безупречно: великолепное владение инструментами, чувство формы, качество звука, все очень красиво и совершенно. Благодарная публика реагирует адекватно: восторженные аплодисменты, крики «браво» и «бис». В чем же истоки той неудовлетворенности, которая неизменно возникает на подобных концертах? Может быть в том, что слушатель, воспитанный на другой исполнительской манере, свойственной таким мастерам прошлого, как А. Рубинштейн и Д. Ойстрах, Э. Гилельс и Л. Коган и т.д., ждет от исполнителя сильных чувств и ярких эмоций? Но ведь прекрасных исполнителей, добившихся совершенного исполнения, нельзя обвинить в отсутствии эмоций. Более того, их исполнительская манера обращена к поиску гармонии и красоты, что является одной из величайших задач искусства.

Такая интерпретация сочинений композиторов-романтиков является еще одним доказательством того, как точно музыка диагностирует уровень запросов и потребностей, рождающихся в обществе. Но насколько позитивна такая тенденция? Следует ли в поиске красоты и совершенства отказаться от идеи преодоления, противостояния злу, которой наполнены многие творения искусства, в частности, все сочинения романтиков? И так, о чем нас заставляет задуматься подобная интерпретация музыки великих мастеров, очень часто звучащая в современных концертных залах? О том, что человек XXI века устал от бесконечных проблем, межэтнических и межконфессиональных конфликтов, боли и страданий, что он жаждет очередной утопии. И те, кто предлагают ее своему слушателю, могут рассчитывать на успех у публики. Даже такой простой пример позволяет говорить о серьезной социально-психологической проблеме отчуждения, отторжения от реальности, потребности скрыться в некоем идеальном пространстве, в котором нет страданий, насилия, боли и несправедливости.

Обращаясь к музыке как инструменту самосознания культуры, а, следовательно, самосознания человека, необходимо рассмотреть еще один важнейший аспект — феномен опережающего отражения. Чрезвычайно интересна позиция М. Г. Арановского и А. А. Бендицкого, которые интерпретируют этот феномен как фактор, способствующий не только рождению новой художественной картины мира, но и нового пространства культуры в целом. В этом пространстве функционируют и самоутверждаются новые смыслы и ценности, кардинально преобразующие традиционные художественно-эстетические и ценностные парадигмы. В интерпретации исследователей феномен опережающего отражения являет собой выражение саморазвивающейся сущности культуры, в которой музыка играет роль активного двигателя, направленного на творческое созидание, на дальнейшее миромоделирование, отвечающее сущности человека как творца и творения культуры.

Значимость этой проблемы трудно переоценить, поскольку с феноменом опережающего отражения мы сталкиваемся постоянно и каждый раз возникает острая дискуссия между «консерваторами» и «новаторами», отрицающими или доказывающими правомерность происходящих изменений. Эти дискуссии всегда отличаются яростным противостоянием, поэтому представляется очень важным рассмотреть сущность феномена опережающего отражения, являющего собой один из важнейших аспектов в постижении музыки как инструмента самосознания культуры.

Согласно философско-антропологической традиции, которая строится на том, что мир человека — это мир его культуры, в центре данного культурологического исследования находится Номо Faber — Человек Творящий, являющийся одновременно творением и творцом культуры. Процесс рождения новых идей на основании прогнозирования дальнейшего развития той или иной области культуры характеризуется как существенная составляющая всякой мыслительной деятельности [2]. Это положение обосновывается тем, что каждому мыслящему существу свойственно анализировать повторяющиеся события, на основании чего прогнозировать их возможные последствия, то есть те события, которые еще не произошли, но могут произойти. Однако, в современной науке предложен новый ракурс для осмысления феномена опережающего отражения.

В них отмечается, что «понятие опережающего отражения кардинально меняет привычный порядок в ряде важных случаев для биологических систем будущее определяет поведение организма в настоящем» [2, с. 142]. В этом определении, данном доктором физико-математических наук А. А. Бендицким, заключена очень важная идея для постижения феномена опережающего отражения, согласно которой художник-новатор в своих творениях открывает для себя и для своих современников будущее и переносит его в настоящее. Именно так интерпретирует миссию художника одни из самых парадоксальных композиторов XX века Арнольд Шёнберг. Для него подлинный художник — это гений, это «наше будущее. Такими мы когда-нибудь станем, если победим себя. Гений светит впереди, и мы стараемся идти вслед» [4, с. 13]. В такой интерпретации феномен опережающего отражения становится фундаментом для преобразования художественного пространства, для тех кардинальных изменений, которые стремительно меняют художественную картину мира, предлагая при этом новую модель мироздания. Современники вправе принять или отвергнуть эту модель, но в любом случае она будоражит их воображение, вовлекает в процесс миромоделирования, позволяет ощутить себя творцом нового культурного пространства.

В процессе проведения данного исследования сложилась концепция, согласно которой феномен опережающего отражения является фактором, влияющим на смену художественно-эстетических и ценностных парадигм. Первоначально это происходит в художественном пространстве культуры, где рождаются, самоутверждаются и начинают активно функционировать новые смыслы и ценности, формируются новые модели мироустройства, постепенно вытесняющие старые представления и убеждения. Таким образом, процесс художественного творчества мы вправе рассматривать как особый «генератор» эстетической энергии, создающий насыщенное энергетическое поле, постоянно расширяющееся и активно влияющее на развитие культуры в целом. А это, в свою очередь позволяет утверждать, что феномен опережающего отражения в художественном пространстве культуры являет собой мощный инструмент культурного строительства, создания новой «социальной архитектуры» [6], способствующей утверждению гуманистических идеалов человечества.

Литература

1. *Ануфриева Н. И.* Народная музыка в контексте философского осмысления традиционной художественной культуры / Н. И. Ануфриева // Грамота — Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2011. — № 5–4. — С. 21–24.
2. *Бендицкий А. А.* К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время. Музыка как фирма интеллектуальной деятельности / А. А. Бендицкий, М. Г. Арановский; Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 142–156.
3. Великие мысли великих людей. Антология афоризмов: в 3 т. Т. 3. XIX–XX века / Сост. И. И. Комарова, А. П. Кондрашов. — М.: «РИПОЛ-КЛАССИК», 1998. — 736 с.
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. Изд. 2-е / Н. О. Власова. — М.: Изд. АКИ, 2010. — 528 с.
5. *Корсакова И. А.* Коммуникативные основания музыкального искусства / И. А. Корсакова // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. — № 3. — С. 45–51.

6. *Мандельштам О.* Отклик неба. Стихотворения и критическая проза / О. Мандельштам; Сост. и автор предисл. Л. Бельская. — Алма-Ата: Жазуши, 1989. — 288 с.
7. *Юдина М. В.* Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие / М. В. Юдина. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 412 с., ил.

References

1. *Anufrieva N. I.* Narodnaya muzyka v kontekste filosofskogo osmysleniya tradicionnoy hudozhestvennoy kul'tury [Folk music in the context of philosophical understanding of traditional artistic culture] / N. I. Anufrieva // Literacy-Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. 2011. No. 5–4, pp. 21–24.
2. *Benditsky A. A.* K voprosu o modeliruyushchej funkcii muzyki: muzyka i vremya. Muzyka kak firma intellektual'noj deyatel'nosti [On the question of the modeling function of music: music and time. Music as a firm of intellectual activity] / A. A. Benditsky, M. G. Aranovsky. Ed.-comp. M. G. Aranovsky. Ed. 2-e. — М.: Book House “LIBROCOM”, 2009, pp. 142–156.
3. Velikie mysli velikih lyudej. Antologiya aforizmov: v 3 t. [Great thoughts of great people. An anthology of aphorisms. In 3 volumes. Volume 3. XIX–XX centuries] / Comp. I. I. Komarova, A. P. Kondrashov. — М.: “RIPOL–CLASSIC”, 1998. 736 p.
4. *Vlasova N. O.* Tvorchestvo Arnol'da Shyonberga [The work of Arnold Schoenberg. 2nd edition] / N. O. Vlasova. — М.: LKI Publishing House, 2010. 528 p.
5. *Korsakova I. A.* Kommunikativnye osnovaniya muzykal'nogo iskusstva [Communicative foundations of musical art] / I. A. Korsakova // Proceedings of Tula State University. Humanities. 2011. No. 3, pp. 45–51.
6. *Mandelstam O.* Otklik neba. Stihotvoreniya i kriticheskaya proza [The response of the sky. Poems and critical prose] / O. Mandelstam. Comp. and the author of the preface L. Belskaya. — Alma-Ata: Zhazushi, 1989. 288 p.
7. *Yudina M. V.* Vy spasetes' cherez muzyku. Literaturnoe nasledie [You will be saved through music. Literary heritage] / M. V. Yudina. — М.: Publishing House “Classics-XXI”, 2005. 412 p., ill.

Щербакова Анна Иосифовна,

доктор педагогических наук, доктор культурологии,
профессор, и.о. ректора МГИМ им. А. Г. Шнитке,

e-mail: rector@schnittke.ru

Shcherbakova Anna I.,

doctor of Pedagogical Sciences, doctor of Cultural Studies, Professor,
acting rector of Schnittke Moscow State Institute of Music

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

А. Д. Галкина

ОПЕРА А. ШНИТКЕ «ЖИЗНЬ С ИДИОТОМ»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

OPERA BY A. SCHNITTKE «LIFE WITH AN IDIOT»: ON THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY

Аннотация: В статье рассматривается опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в историко-культурном контексте второй половины XX века, для которого характерно множественное расслоение на обособленные субкультуры. Содержательно-тематический анализ оперы проводится с точки зрения проблемы интертекстуальности, рассмотрены различные подходы к работе с музыкальным текстом. Особое значение имеет интервью с Народным артистом СССР Б. Покровским, в котором представлены оригинальное виденье концепции оперы.

Ключевые слова: А. Шнитке, Б. Покровский, опера, оперная постановка, полистилистика, интертекстуальность

Abstract: The article examines A. Schnittke's opera «Life with an Idiot» in the historical and cultural context of the second half of the twentieth century, which is characterized by multiple stratification into separate subcultures. The content-thematic analysis of the opera is carried out from the point of view of the problem of intertextuality, various approaches to working with musical text are considered. Of particular importance is an interview with the People's Artist of the USSR B. Pokrovsky, which presents an original vision of the opera concept.

Key words: A. Schnittke, B. Pokrovsky, opera, opera production, polystylistics, intertextuality

Важное место в построении образно-характеристической системы оперы «Жизнь с идиотом» занимает вопрос идентификации эпохи. Сценический текст спектакля — это мир реально существовавшего абсурда, мир осязаемый, вещественный, подробный. В нем всё сосуществует одновременно — сумасшедшие, семья, Я, власть, забивающая головы газетами. Точно также происходит и в реальности, причем вне контекста конкретного политического строя. И хотя периодически начинает казаться, что подобный социальный пафос запоздал, что вся история осталась в прошлом, хотя и недавнем, что эпоха, отраженная в опере, завершилась, возникает вопрос: нет ли у истории продолжения? Фигуры, показанные как принадлежность того времени, как будто бы живы и правят. Частная жизнь может в любую минуту подвергнуться вторжению идиотов и в одночасье перестать быть частной. Человек всегда одинок, и это одиночество обостряется по мере понимания того, насколько плотно ты вовлечен в жизнь общества, которая часто не созвучна с твоим внутренним мироощущением. Будто «Во поле береза» (этой всему миру известной, намеренно фальшиво спетой песней завершается спектакль). Твоё Я противопоставляется кишащей серой массе толпы.

Политическими темами многослойность оперы Шнитке, однако, не исчерпывается. Здесь затронуты и вопросы свободы общества, и свободы личности. В раскрытии глубинного смысла литературного текста музыка А. Шнитке играет важнейшую роль.

Личностное восприятие проблемы, обнажённой прозой Ерофеева, позволяют понять приемы, используемые композитором. Он не навязывает свое мнение слушателю, а лишь тонко подталкивает его к самостоятельным размышлениям.

К полистилистике, и к одному из сопутствующих методов — интертекстуальности, А. Шнитке обратился впервые в период, когда музыкальная культура отличалась множественным расслоением на обособленные субкультуры: классическое наследие разных эпох, экспериментальный авангардизм, джаз, рок, эстрада, традиционная музыка внеевропейских стран, массовые песни, электронная и конкретная музыка и др. Соответственно, это приводило к расслоению слушателей, которые не были готовы к пониманию друг друга. Поскольку в 1960-е годы А. Шнитке начал работать в кино, в его художественной эстетике усилилось взаимодействие противоположных начал: академический авангардизм, привычный для специально подготовленной и достаточно узкой аудитории, и жанрово-бытовая музыка, более понятная широкой публике: романс, хорал, молодежная песня, танго, салонный вальс, полька, и стилизации под классику... Сам композитор неоднократно говорил о важности работы в прикладных жанрах, так как именно они несут музыкальную культуру в народные массы. Конечно, он предполагал здесь тонкий и высокопрофессиональный подход, всякий раз, однако, отмечая, что разные музыки (и классика, и джаз, и различные песни...) уживаются и в музыканте, да и в городском обитателе. Музыка Шнитке свойственен сплав парадоксального, что осуществляется цитатным привлечением и стилизацией. Эти «узлы», с одной стороны, имеют смыслообразующую функцию, с другой — являются важным структурным элементом собственно музыкальной ткани. Таким образом, образуется диалог между воспринимаемым на слух и выведенном при более детальном анализе содержания: «Мне очень интересно писать сочинения, где не всё лежит на поверхности», — говорит Шнитке. В этом взаимодействии осуществляется и временная связь — при сопоставлении музыкальных знаков прошлого с сегодняшним музыкальным языком, идет их активное переосмысление современным технологическим контекстом. Данный метод исследователь творчества А. Шнитке Дзюн Тиба определил как интертекстуальный. В первую очередь, интертекстуальность воспринимается как одновременное присутствие в одном тексте двух или более текстовых фрагментов, привлеченных обычно в виде цитаты или аллюзии.

Исследователь прав, утверждая, что «аллюзия в творчестве Шнитке — нечто большее, чем прием языковых игр. Это особый модус мироощущения композитора. С одной стороны, он фиксирует интенсивную потребность в цельности, с другой стороны — трагическое переживание собственной неспособности приобщиться через музыку прошлого к вечным смыслам»¹.

У Шнитке присутствие символического плана перманентно. Любое его сочинение — это некий текст в тексте, скрытая составляющая главного исполняемого и слышимого. Это не просто музыка, а некое о ней размышление, с вкраплениями «других музык».

Композитор считал необходимым (идея заимствована частично из творческих изысканий художника И. Кабакова в Нью-Йорке) «отобразить идиотскую советскую среду», ставшую исторической основой оперы, со всеми ее бытовыми сторонами. Отсюда —

¹ Доклад прочитан на конференции, посвящённой 65-летию со дня рождения А.Г. Шнитке.

обилие интонаций революционных песен («Интернационал», «Вихри враждебные», «Смело, товарищи, в ногу»); интонации в духе пионерских песен (хоровой рефрен «Весна наступила, грачи прилетели»).

Другая важная сторона, связанная с музыкальным подтекстом оперы — отражение духовного состояния общества. Здесь А. Шнитке выделил целую группу семантически значимых интонаций (возвышенно-суровый, начальный ход «Страстей по Матфею» И. С. Баха, ВАСН и различные варианты монограммы, «Утренняя молитва» П. Чайковского. Кроме того, введены ритмоинтонации чаканы и молитвы «Господи, помилуй», «*pasus diriusculus*», тема плача Юродивого М. Мусоргского, бетховеновский «мотив судьбы» и др.). Шнитке делает цитаты многозначными, дополняя и изменяя их первородный смысл. Кроме того, в опере широко используются и жанровые аллюзии: вальсовые ритмы, маршевость, страстное танго.

Звуковой интертекст «Жизни с идиотом» представляют три грандиозных исторических пласта: средневековье, барокко и музыкальная классика XVIII–XIX веков. В наследии средневековья Шнитке более всего выделяя григорианский хорал и знаменный распев. Эпоха барокко стала для Шнитке кладезем музыкальных цитат: монограмма ВАСН, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, в различных метаморфозах переходит из сочинения в сочинение. Не стала исключением в этом отношении и опера «Жизнь с идиотом». Тема ВАСН буквально пронизывает здесь всю музыкальную ткань.

В точке Баха пересеклись огромный, совершенно не сравнимый ни с чем человек-Бах, гигантское значение его для музыки, и то, что даже, может, его имя в каком-то смысле служить символом истории музыки. Что касается конструктивного значения этого мотива, то «его можно гармонизовать и тонально, и атонально, и хроматически; из него можно сделать серию, и в тесном интонировании темы можно найти даже зародыши микроинтервалики» [1, с. 85–85, прим. 9].

В нотном тексте оперы этот мотив становится одним из важных средств, организующих хроматическую музыкальную ткань.

В ткань оперы также глубоко вплетены интонации пародийного плача, ведущие свое происхождение от темы плача Юродивого Мусоргского. Сама трактовка хора в опере Шнитке сопоставима с трактовкой образов народа Мусоргским: голая толпа представлена, с одной стороны, мощнейшей движущей силой, а с другой — легко управляемой серой массой.

Как и в ранних сочинениях А. Шнитке, в опере много столкновений разного материала: равнодушных, несколько казенных слов главного героя, бурных грубоватых токкат, сексуальных сцен, цитат-намеков, интонаций революционных песен. Показателен финал: Я, заразившийся от Идиота идиотизмом, поет песню «Во поле береза стояла», в то время как вечно живой Вова, который вроде бы и погиб, в конце каждой фразы песни выскакивает на секунду и кричит свое «Эх!» — единственную реплику, вложенную в его уста Ерофеевым, которая порой оказывается красноречивее развернутых монологов героев.

С момента своего появления на свет опера «Жизнь с идиотом» пережила семь постановок. Но во многом своим появлением они обязаны тому, что «путевку» на сцену музыкального театра сочинению дал выдающийся режиссер Б. Покровский.

Интервью с Б. Покровским¹

— Что Вас увлекло в опере «Жизнь с Идиотом» не с точки зрения сюжета, а с точки зрения музыки? Есть ли здесь для Вас какая-то музыкальная идея?

— Как режиссера меня привлекает прежде всего действенность музыки этого композитора. В ней изначально заложены происходящие события, отраженные как на обобщенном уровне восприятия, так и переданные в существенных деталях, характеризующих конкретных людей, конкретное общество.

Шнитке подсказывает мне как режиссеру своей музыкой, что в обществе произошло, что могло к этому привести и чем это могло закончиться... В этом произведении меня волновало сосуществование людей с навязанным им пониманием действительности и с тем неожиданным, что они вдруг начинают понимать через столкновения с препятствиями в процессе самого оперного спектакля. А в музыке Шнитке я всегда ощущал некоторую остроту. Мне казалось, хотя, возможно, я ошибаюсь, что в процессе работы над постановкой «Жизни с идиотом» я испытывал ощущения, такие, как когда в первый раз работал над оперой С. С. Прокофьева «Война и мир». Тогда какие-то события, какие-то внутренние повороты судьбы героев и понимание ими этих поворотов, оценка этих поворотов вдруг находили необыкновенно острое, и не банальное, не похожее на привычное воплощение в музыке. Это было не то, к чему мы привыкли... А ведь мы привыкаем и к эмоциям, мы привыкаем и к тому, как с эмоциональной точки зрения мы воспринимаем события, порой очень страшные для судьбы человека... Тут важно задеть душевную струнку, и сделать это нетипично, неожиданно... Как раз Шнитке, на мой взгляд, это несомненно удалось.

«Жизнь с Идиотом» мне всегда казалась загадочной... Прочитав клавиш и партитуру, я не могу утверждать, что всё знаю, потому что то, что я слышу, постоянно вызывает во мне прилив воображения, фантазии, которая, в общем, и создает спектакль, создает мизансцены, создает общение людей друг с другом и раскрывает характеры. Вот эта острота эмоций, концентрируется, трудно сказать, в мелодии ли... Скорее это неожиданная гармонизация, какое-то сложное переплетение различных простых гармоний, с одной стороны, очень естественных, а с другой стороны, образующих необычный звуковой комплекс. Это привлекает внимание, иногда пугает зрителя, а иногда и примиряет его с теми событиями, которые происходят на сцене. И это всё на пользу спектаклю.

Мне казалось, что Шнитке обладает необычайной особенностью отношения к событиям. Некоторые вещи, которые мне нравились, не вызвали у него благополучия, он не возражал, но и не восторгался, что мне было неприятно. Но были места, которые мне казались очень спорными — по моей режиссерской линии. Чересчур условность, чересчур большая скидка на то, что кто-то домыслит, кто-то досмотрит, кто-то дочувствует — я имею в виду зрительный зал. И в этот момент я вдруг получал точный и ясный ответ, передающий в какой-то степени гармонию духовных ощущений относительно острых и неожиданных событий, которые встречаются в этом спектакле. Мне важно, что с людьми происходит, и как это созвучно моему духу. Хотя порой это бывает и совсем не созвучно, но почти всегда убедительно и, я бы сказал, властно. Музыка заставляет думать

¹ Интервью провели автор статьи и доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор И.К. Кузнецов.

и воспринимать в том ключе, в котором эту историю слышит композитор. Мне кажется, самое важное, что нужно было уметь режиссеру, работая над этим произведением, — не столько слушать музыку, сколько слышать ее. Потому что в том, что слышишь, много естественного, нужного композитору духовного смысла. Иногда мы хотим увидеть не совсем то, к чему нас поведет музыка, но, когда мы идем поперек музыки, — мы всегда проигрываем. Всегда. Приходится «сдаваться» на противоречие, которое встречается в музыке композитора и считать его своим, вживаться в него... Так же его решать на сцене...

— *Если бы музыка была другой по стилю (не Шнитке), изменилась бы сущность Вашей постановки?*

— Вся моя режиссерская жизнь организована на спайке, на взаимном «рабстве» трех факторов, являющихся основополагающими в моей профессиональной деятельности: события, действия и чувства, которые живут на сцене благодаря музыке.

Если музыка будет другая — будет и совершенно другая постановка. Выходит человек на сцену — звучит соло скрипки — это одно. Если звучит барабан — речь идет о другом. О других чувствах, о других возможностях...

Только так я и мог поставить любой спектакль, но, когда я ставил спектакль уже не в первый раз у себя в театре, это было благополучней и чище... Потому что в первой постановке не всё было выверено, не всё хорошо сыграно. И именно музыка указывала как надо. Если не будешь ей подчиняться, то провалишься сразу, не заметив, как это произошло...

— *В музыке много цитат, пародий... Сыграло ли это роль в постановке?*

— Это была одна из важнейших красок театрального определения спектакля. Это, мне кажется, несколько прокофьевская манера... Мне трудно вспомнить, т.к. прошло много времени, но мне это нравилось, меня тянуло к этому, меня это направляло. Не было бы этого — и постановка не была бы настолько затягивающей.

— *Сыграла ли эта опера поворотную роль в развитии оперного театра? Открыл ли Шнитке новый путь жанру оперы?*

— Это очень ответственный и сложный вопрос. Я скажу просто, возможно даже чересчур... Но верно. Если бы Шнитке пожил еще 50 лет — мы могли бы проверить это. Полагаю, он повернул бы жанр в несколько иное русло. Но, увы, в силу того, что он прожил не так много лет, мы не успели повернуть за ним, а самое главное — не успели повернуться и творчески осознать его тенденции. Мы не смогли его в должной мере понять.

— *Насколько слушатель должен быть подготовлен, чтобы выявить детали музыкального текста оперы?*

— Ну я думаю, слушатель должен быть подготовлен одинаково и к Чайковскому, и к Прокофьеву, и к Шостаковичу, и к Шнитке... Ведь слушатель постепенно позволяет себя взять «в объятия», «в плен»... А так — когда первый раз придешь слушать «Аиду», то тоже может показаться странно... А если после этого пойдешь на «Севильского цирюльника», так вообще неясно, почему в таком плане обрисованы музыкой события, действие. С моей точки зрения, сочинитель оперы выступает прежде всего как драматург. Он сочиняет музыкой драму. Гоголь, Шекспир, Пушкин — рисуют драму словами, в балете драма отображается пластикой, движениями, а у нас эта драма, жизнь человеческого духа, я бы сказал, создается только музыкой. Это сильнейшее средство.

Тут конечно нельзя, с моей точки зрения, сравнить ни с чем другим. Ведь в плен попадает не только талантливейший режиссер, актер, но и талантливейший слушатель, талантливейший зритель. Но далеко не всегда зритель бывает талантливым, часто он бывает бездарным. Однако проходит год, два, десять, пятьдесят...и тогда этот бездарный слушатель становится мудрецом и начинает понимать то, что раньше проходило мимо его души.

— *Чем спектакль интересен европейскому слушателю?*

— Мне кажется, что здесь решающей является желание или попытка композитора немного поговорить с миром о наших днях. Мы наслаждаемся классикой, наслаждаемся любовью Ромео и Джульетты, наслаждаемся чистотой Татьяны Лариной, горестями Ленского... Это всё замечательно, прекрасно. Нас это увлекает, веселит или огорчает, но это всё прошло. А у человека всегда возникает желание пойти куда-то вперед, хотя, возможно, даже и напрасно. Вперед к новым горизонтам — так любят говорить новаторы. Они сами не могут объяснить, где он, и что он — этот горизонт. Горизонт — это выдумка, фантазия, представление о том, что Небо как бы граничит с Землей, а в искусстве — о том, что могло бы быть, но чего не существует. Поэтому лучше посмотреть назад, туда, где горизонтов нет, увидеть Пушкина и Шекспира, или заглянуть туда, где воссоздается современность. А мы в этой современности попытаемся узнать, увидеть самих себя. Попробовать стоит, хотя не всегда это удается, но великие композиторы нам помогают. Я думаю, что Шнитке как раз стремился к этому. В случае с Европой работает больше, конечно, спекуляция. Публике требуется что-то новенькое — ей это дают. Если это плохо — оно быстро загнивает и умирает. А такое новенькое, как в данном случае, что-то привносит, и человек обязательно воспримет в себя хотя бы маленькую крупинку какой-то истины, нового ощущения мира.

Напомним в заключении мысль Альфреда Шнитке: «Значение человека совпадает со значимостью его времени». Такие совпадения, вероятно, не случайны.

Литература

1. *Чигарева Е.* Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов // Аспекты теоретического музыкознания: сб. науч. тр / Проблемы музыкознания. Вып. 2. — Л.: АГИТМиК, 1989. — С. 144–166.

References

1. *Chigareva E.* Semanticheskaya organizatsiya v proizvedeniyah A. Shnitke 70–80-h godov [Semantic organization in the works of A. Schnittke 70–80-ies] // Aspects of theoretical musicology: collection of scientific tr / Problems of musicology. Issue 2. — L.: LGITMiK, 1989, pp. 144–166.

Галкина Дарья Дмитриевна,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке
(научный руководитель профессор
Алябьева А.Г.)
Galkina Daria D.,
postgraduate student of the Schnittke
Moscow State Institute of Music (scientific
supervisor Professor A.G. Alyabyeva)

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

CONVERSATIONS WITH ALFRED SCHNITTKE

Аннотация: Беседы известного музыковеда и педагога Г. М. Цыпина с замечательным композитором А. Г. Шнитке состоялись в конце 1980-х гг. и посвящены проблемам структуры, технологии, содержания и организации работы композитора. В этом номере публикуется беседа, состоявшаяся 13 февраля 1988 года.

Ключевые слова: музыкальные идеи, ощущение времени, творческий путь, интуитивное и сознательное, полистилистика

Abstract: The conversations of the famous musicologist and teacher G. M. Tsy-pin with the remarkable composer A. G. Schnittke took place in the late 1980s and are devoted to the problems of the structure, technology, content and organization of the composer's work. This issue publishes a conversation that took place on February 13, 1988.

Key words: musical ideas, sense of time, creative path, intuitive and conscious, polystylistics

Г. Цыпин. Скажите, Альфред Гарриевич, в какой мере ваши произведения бывают навеяны реалиями окружающего мира? Ощущаются ли вами внутренние связи, сопряженность между одним и другим?

А. Шнитке. Если взять мою работу в так называемых прикладных жанрах — я имею в виду сейчас киномузыку, театральную музыку, — то здесь, конечно, связи с сюжетом, сценарием, с теми или иными литературными текстами и т.д. достаточно очевидны. Если же говорить об остальных произведениях, претендующих на независимое и самостоятельное существование, то они лишь в очень редких случаях связаны с чем-то конкретно. Редко имеют программу либо нечто в этом роде. Я, пожалуй, не смог бы назвать ничего (или почти ничего), что прямо и непосредственно подтолкнуло бы меня к созданию того или иного сочинения. Хотя отдельные исключения из этого правила, конечно, есть.

Г. Ц. Было бы очень интересно узнать подробнее об этих исключениях, и я, с вашего позволения, еще вернусь к ним позднее. А теперь хотелось бы поговорить вот о чем. На мой взгляд, есть произведение, занимающее особое место среди ваших работ. Я имею в виду Первую симфонию. Не могли бы вы специально высказаться о ней?

А. Ш. Первая симфония для меня — это сумма многих моих творческих поисков и проблем. Своего рода центр их.

Г. Ц.: Сочинение написано в 1972 году, не так ли?

А. Ш. Да. Центр, как я понимаю, и должен быть расположен где-то ближе к середине творческого пути, нежели к началу или концу его.

В Первую симфонию вместились все то, что я хотел сказать тогда в отношении музыкальной формы, взаимодействия различных стилей и жанров, сопоставления «серьезного» и «несерьезного». Здесь, как мне кажется, представлены самые различные полюса музыкальной выразительности, самые различные грани ее. И все, что я делал потом, после Первой симфонии, являлось в известном смысле ответвлением от нее, продолжением ее идей и тенденций.

Можно сказать — с известной долей условности, разумеется, — что Первая симфония представляет собой отклик на очень многое, — отклик на наше время, на день сегодняшний.

Г. Ц. Иными словами, Первая симфония — своего рода сплав, средоточие самых различных стилевых устремлений, принципов, творческих тяготений и интересов, контрастов и противоречий.

А. Ш.: Похоже, что так.

Г. Ц. Наряду с этим у вас есть, как мне кажется, вполне определенные и достаточно отличающиеся друг от друга группы сочинений, которые объединены либо одной конструктивной идеей, либо какой-то художественной тенденцией...

А. Ш. Я бы сказал, есть сочинения, в которых я возвращаюсь время от времени к некоему интересующему меня кругу образов. Сочинения, разрабатывающие одну тему — тему, разумеется, в широком смысле слова. Они, эти сочинения, образуют определенные смысловые линии, смысловые ряды. Вот, например, «Реквием» — он написан, если помните, на латинский текст. Вторая симфония — в ней используются григорианские хоралы. Затем Четвертая симфония, где, я бы сказал, квазицитируются, воспроизводятся по духу, и григорианский хорал, и протестантский хорал, и византийская (православная) музыка. Здесь воссоздается атмосфера синагогальных напевов — как некоего общего источника всего того, что было сейчас перечислено мною.

Это — одна группа сочинений. Другая связана с жанром инструментального концерта. Тут тоже возникает одна, хотя и неодинаково решаемая, каждый раз по-новому формулируемая тема — или задача, не знаю, как лучше сказать... Короче, меня интересуют в этих сочинениях солист и оркестр, их взаимоотношения в ходе совместного музицирования. Эти отношения никогда не представлялись мне гармонично сбалансированными, внутренне уравновешенными. Напротив, это отношения контрастные, полемически заостренные, когда солист (или солисты) и оркестр, обладая по сути равными правами, находятся как бы на разных позициях в музыкальном процессе. Так — во Втором скрипичном концерте, в концерте для гобоя, арфы и струнных, в Диалоге для виолончели и семи инструментов. Само название последнего произведения, конечно, не случайно: тут происходит именно «диалог», музыкальный «разговор», обмен идеями, а не что-то другое.

Наконец, еще один ряд сочинений, в которых я нахожу какую-то внутреннюю связь — Вторая скрипичная соната, виолончельная соната, квартеты, фортепианный квинтет. Меня тут занимала проблема: одна-единственная музыкальная мысль — или много параллельно высказываемых мыслей? Ансамбль инструментов-единомышленников — или несколько спорящих, противоборствующих голосов? Здесь, в области камерной музыки, у меня чаще всего получалось, что это был ансамбль устремленных к одной цели партнеров, ансамбль единомышленников. И это не было каким-то умозрительным, рационально найденным решением; так оно выходило у меня само собой, повторяясь в самых различных ситуациях.

Интерес к этой композиционной идее мог на время уходить, я начинал заниматься чем-то другим, — а потом этот интерес вновь возникал, определял направление моей работы.

...Вы спросили меня в начале нашего разговора: в какой мере моя музыка создается как непосредственный отклик на внешние факторы?

Г. Ц. Да.

А. Ш. Думаю, правильно будет сказать так: во всем, написанном мною, нет прямого и непосредственного отклика на что-то реально существовавшее или существующее — хотя в ряде случаев и имеются какие-то внутренние соприкосновения с этой реальностью. У меня есть несколько сочинений, посвященных памяти людей, с которыми я когда-то встречался, которые были в той или иной мере мне близки. Например, Второй квартет, посвященный кинорежиссеру А. Шепитько; Третий квартет, посвященный Е. Альтману. Ну и, конечно, Фортепианный квинтет, посвященный памяти моей матери.

Во всем, что я вам сейчас назвал, нет конкретной иллюстративности — музыка здесь ничего не «воспроизводит». В то же время нечто, делающее эти произведения мемориальными, наверное, есть. Только это очень трудно определить словами.

По-видимому, элементы, которые можно было бы трактовать как живописно-иллюстративные, в моих сочинениях имеются. Но они, хотелось бы думать, не исчерпывают этих сочинений, не являются главными в них, не составляют их опоры.

Г. Ц. О некоторых из ваших работ приятно говорить как о программных — о той же Первой симфонии, к примеру...

А. Ш. В отношении программности я хотел бы сказать следующее. Бывают случаи, когда мои сочинения имеют что-то вроде программы, которая интересна мне самому и помогает в работе. Но я отношусь к таким программам как к сугубо личному делу и не публикую их, чтобы не сужать сферу ассоциаций, которая могла бы возникнуть у слушателей, не ориентировать аудиторию в некоем заданном мною направлении.

Пусть ассоциации у людей будут любыми. Мои же — это только мои. Поэтому программы сочинений, написанных мною, это «рабочие» программы, о которых я говорить не могу.

Г. Ц. Ни в коем случае! Хотелось бы лишь констатировать тот факт, что эти внутренние ориентиры существуют для вас.

А. Ш. Да, конечно. Более того, я вспоминаю несколько случаев, когда я в интересах дела использовал такие программы больше обычного. Правда, это были случаи исключительные. Думаю, если бы я пытался каждый раз намеренно опираться в своей работе на какие-то немзыкальные устои — у меня как композитора ничего бы не получилось.

А вообще, конечно, все это сугубо индивидуально. Один автор может яснее ощущать нити, связывающие его музыку с явлениями, событиями и фактами окружающей жизни; другой не осознает их. О себе я не скажу, чтобы какие-то воображаемые картины и представления непосредственно формировали бы мою работу, напрямик связывались с ней...

В то же время вполне вероятно, что такие картины и представления существуют в подсознании. Не знаю.

Дело в том, что любая попытка проникнуть в область подсознания, «разглядеть» там что-то, — более чем проблематична. Это область, перед которой я бы остановился, ничего определенного в связи с ней не утверждал бы.

Безусловно, процессы, происходящие в подсознании, самым серьезным образом влияют на работу композитора — я имею в виду, прежде всего, различные ассоциации,

воздействующие на музыкальную мысль. Но как? Каким образом, какими путями? При каких условиях? Все это сплошная загадка.

Я не раз замечал, что подсознание «сопротивляется», когда пытаешься проникнуть в его сферу. Тут же начинаешь ловить себя на неточностях. Все будто бы смещается в сторону, не поддаваясь однозначному определению, буквальной словесной расшифровке.

Г. Ц. По Тютчеву мысль изреченная есть ложь.

А. Ш. Да, потому что область подсознания неизмеримо шире, богаче, многообразнее, изменчивее, нежели это возможно определить словами.

Я не думаю, что это мир, который еще не разгадан. Это мир, который и не может быть разгадан, хотя он и существует реально.

Г. Ц. Реально и ирреально одновременно.

А. Ш. Это мир бескрайний, необозримый, повернутый в самые различные стороны. Есть, наверное, в нем и то, что мы называем сюжетикой музыкального произведения. Но есть и нечто прямо противоположное сюжетике как таковой. Говоря об одном, мы будем вольно или невольно обходить, игнорировать другое.

Поэтому, повторяю, я в принципе против вторжений в область подсознательного, против попыток опереться здесь на привычные законы логики и понятийного осмысления.

Г. Ц. Иными словами, разгадать, разглядеть те духовные импульсы, которые рождают музыкальную идею, на ваш взгляд, невозможно.

А. Ш. Это вопрос, на который, по-моему, никогда не будет ответа. Откуда они исходят, эти импульсы? С какой стороны? У разных людей по-разному. Даже у одного человека это может происходить неодинаково. Нет, нет, точного ответа здесь не вывести.

Г. Ц. Почти все композиторы, приступая к написанию нового произведения, делают предварительно какие-то наброски, наметки, эскизы — как бы обозначают контуры будущей музыкальной композиции. А вы? Не могли бы вы, Альфред Гарриевич, рассказать об этой части вашей работы?

А. Ш. Наброски, различные интонационные или ритмические рисунки — все то, короче, что фиксируется нотами, — они могут быть или не быть; не в этом главное. Главное — слышу ли я про себя будущее произведение. Если — да, то предварительные наметки имеют значение и смысл; если же нет, то никакого значения они не имеют.

Когда я только начинаю работу над произведением, то на первых порах «слышание» целого у меня отсутствует. Я очень хочу прийти, приблизиться к нему, но ощущение, что я «слышу», у меня еще нет. Это самое беспокойное время. Я должен найти что-то, поймать, записать нотами — но я еще не знаю, что и как... Я могу делать тут какие-то наброски, либо не делать их; по сути это ничего не меняет. Если внутреннего, подсознательного слышания музыки у меня нет — значит, вообще ничего нет. Идет лишь подготовка к работе, не более того.

Однако через какое-то время наступает момент, когда я начинаю вдруг слышать про себя будущее произведение. Собственно, это, конечно, не момент. Иногда это состояние продолжается час-два, а то и несколько часов; бывает, что оно неожиданно возникает ночью. Неважно — когда; важно, что я наконец начинаю слышать «это». У меня

так же мало набросков и эскизов, как вчера, но вокруг них образовалось нечто такое, что я рискнул бы назвать прообразом будущего сочинения. Ощущение таково, будто я неким внутренним ключом повернул в себе что-то — и все сразу изменилось...

С этого момента я могу уже надеяться, что буду в дальнейшем слышать все больше и больше. Тут, как мне кажется, складывается ощущение музыкальной формы. И когда я начинаю более или менее ясно представлять себе эту форму, когда она уже вырисовывается в моем сознании — первый этап работы в основном заканчивается. Интуитивное приближение к произведению, можно считать, произошло.

А дальше идет запись этого произведения на бумаге. Это — второй этап. От первоначального, интуитивного вслушивания в музыку я перехожу здесь к трудной и во-многом разочаровывающей ежедневной работе над нотным текстом. Сегодня, в силу определенных причин, эта работа для меня еще сложнее, чем раньше.

Г. Ц. Вы пишете черновик произведения?

А. Ш. Да, черновик. А когда он готов, то перехожу к написанию партитуры. Это уже третий «заход» в работе, третий ее этап.

Сам процесс сочинения движется обычно неровно. Бывают дни, когда в голову приходит очень многое — появляются одна за другой новые идеи; число эскизов и набросков заметно увеличивается; все быстро катится куда-то вперед. А потом наступает время, когда почти ничего не приходит в голову. Движение замедляется, начинаешь быстро утомляться, уставать. Тогда лучше всего отойти ненадолго от того, что делаешь. Забыть вроде бы на день-два о своей работе, а потом опять вернуться к ней.

Г. Ц. Скажите, тот черновик, о котором вы упомянули выше, — он пишется вами в относительно логичной последовательности, страница за страницей, — или как-то иначе?

А. Ш. По-разному. Иногда пишется подряд, а иногда — отдельными фрагментами: то там, то здесь, то еще где-то... В общем, как придется. А затем уже все это объединяется, связывается в одно целое.

Г. Ц. Не могли бы вы сказать: как, каким образом сочетаются интуитивные и сознательные компоненты в вашей работе? Я знаю, что нет ничего более сложного, нежели ответить на такой вопрос, и все же... Может быть, ваши самонаблюдения хотя бы отчасти проливают свет на это?

А. Ш. Я всегда понимал сочинение музыки как взаимодействие сознательной работы и интуитивных процессов. С одной стороны — тщательное обдумывание всего, что делаешь, с другой — подсознательное ощущение, интуитивная догадка... При игнорировании того или иного, при чрезмерной опоре на что-то одно, результаты работы неизбежно ухудшаются. Истина, по-моему, в гармоничном сочетании обоих этих слоев, в их взаимодействии, синтезе, взаимопроникновении.

Это, конечно, в принципе. Ответить более конкретно я не берусь.

Мне хотелось бы сказать о другом. У меня обычно бывает ощущение: для того, чтобы я смог написать произведение, я должен поселить его в себе. Я должен впустить его в себя. А это происходит нелегко и не сразу. Я, конечно, могу надеяться в каждом отдельном случае, что так оно и произойдет, но никогда не могу быть абсолютно уверенным в этом.

Для того же, чтобы это все-таки произошло, необходима, прежде всего, готовность «впустить» в себя произведение. Иначе говоря, нужно очень чутко и внимательно вслушиваться в то, что звучит где-то внутри. Нужно услышать будущее сочинение как уже существующее в вашем внутреннем мире. То есть задача не в том, чтобы построить это сочинение так, как захочется вашей голове, — не в том, чтобы изобрести или хитроумно скомбинировать что-либо. Нет, нет, нужно именно услышать сочинение, живущее в вас...

По-моему, это очень важное ощущение для композитора: делаю не то, что хочу, а то, что со всей необходимостью должен сделать. И хотя это ваше сочинение, живущее в вашем внутреннем мире, вы подчиняетесь ему как чему-то объективно существующему — даже отдельно от вас, вне вас. Не знаю, иллюзия это или нет, но мне всегда кажется, что сама музыка вынуждает меня к тому или иному решению. Я не сочиняю ее, не выдумываю, а лишь открываю и разгадываю то, что уже имеется во мне. Само это «разгадывание» ограничивает мою якобы полную композиторскую свободу. Я совсем не так свободен, как это может показаться со стороны; я подчиняюсь определенным внутренним требованиям, которые — лучше ли, хуже ли, — пытаюсь распознать и ощутить.

В своей работе я постоянно чувствую риск, связанный с тем, что вторгаюсь в области, где я еще не был. И в то же время — уверенность, что иду в правильном направлении. Потому что каждый мой шаг не бесконтролен; он не результат какой-то анархии или произвола. У произведения, которое находится во мне, есть свои закономерности, свои объективно существующие правила, которые надо интуитивно постигнуть и реализовать. Именно это и означает для меня — писать музыку.

Г. Ц. Мне вспоминается по аналогии известное высказывание М. Цветаевой: «Все мое писание — вслушивание, ... точно вещь, которая сейчас пишется... уже где-то очень точно и полностью дописана. А я только восстанавливаю... Верно услышать — вот моя забота. У меня нет другой» [1, с. 37].

А. Ш. Да, да, это совершенно верно. Именно такие ощущения испытываю и я. Очень точно сказано.

Добавляю лишь, что если вы научились улавливать то, что существует, живет, растет, оформляется внутри вас, — значит вы научились самому главному. Значит вы установили какой-то контакт со своим внутренним миром, своим «я». И в вас крепнет уверенность, что этот контакт будет и завтра, и послезавтра. Вы все больше и больше убеждаетесь во внутренней реальности этого мира. В вас растет доверие к нему. По-моему, это основное...

Несколько ранее вы задали мне вопрос — как соотносятся сознательное и бессознательное в моей работе.

Мне кажется, именно в тот момент, когда начинаешь «угадывать» произведение в себе, легко испортить дело чрезмерно подробным, детальным осознанием происходящего. Когда все еще так нежно, хрупко, зыбко, когда мысль не обрела еще конкретных очертаний, анализировать свою работу не стоит. Бывает, чем больше даешь себе отчет в том, что и как ты делаешь (/или, хуже того, рассказываешь об этом кому-то другому), — тем больше ограничиваешь в правах свою интуицию, сковываешь ее.

Г. Ц. Иначе говоря, на начальной стадии создания произведения лучше не уяснять себе, как протекает творческий процесс? Просто предоставлять себе полную свободу, предаваться сочинению музыки — и все, не так ли?

А. Ш. Да. Есть такие вещи в работе, в которые лучше не вникать. Какие-то святые, заповедные зоны. Их очень легко дискредитировать вмешательством логики, анализа и тем более словесными определениями.

Г. Ц. Скажите, Альфред Гарриевич, бывает ли, что вы создаете одновременно два-три произведения?

А. Ш. Теперь — да. Сегодня я могу работать и над двумя, и над тремя произведениями, чего раньше делать не мог. Это связано с разными причинами, в том числе с появившимся у меня сейчас несколько иным ощущением времени.

Г. Ц. Не могли бы вы пояснить, что имеете в виду?

А. Ш. Сегодня ко мне вернулось то отношение к времени, то ощущение времени, которое было у меня в детстве, да и в юности тоже, когда я только еще входил в жизнь.

Позднее наступил период (он начался вскоре после окончания консерватории и захватил шестидесятые-семидесятые годы), когда течение времени стало для меня все более и более ускоряться. Убыстрялись темпы работы, переходя порой все мыслимые пределы. Так, был случай, когда я написал за полгода шесть произведений — и произведений длинных, больших. Сейчас я сам не понимаю, как я мог это сделать, но тогда я это сделал.

У меня постоянно было ощущение стремительно несущегося времени. Все летело куда-то вперед, пока это не привело меня к заболеванию...

И тут начался как бы новый круг. Впрочем, что значит новый? Просто я вернулся к прежнему отсчету времени — тому, который был у меня в юности. И это очень много дало для моей работы. Я опять стал расценивать каждый миг, каждую «клеточку» времени не как частицу некоего взаимосвязанного процесса — тех же суток, к примеру, — а как существующую изолированно, саму по себе. Дни, часы, и даже минуты приобрели для меня самодовлеющую ценность и значение. И это мне помогло в конечном счете. Помогло уходить от усталости, забывать о ней.

Прежде я очень быстро утомлялся в ходе работы. Мысль не могла двигаться вперед, потому что была скована, угнетена усталостью. А сейчас мне легче. Я стал быстрее забывать об усталости и могу сочинять дальше.

Потому-то я и сказал вам, что могу сегодня работать одновременно над несколькими вещами сразу.

Вообще, после моего заболевания в чем-то мне стало труднее, а в чем-то легче,

Г. Ц. Если бы я попросил вас, Альфред Гарриевич, сравнить, как вы работали в молодые годы и как стали работать в дальнейшем — на что вы сами обратили бы внимание в первую очередь?

А. Ш. Отношение к работе в принципе постоянно меняется. Все время становится иным.

Скажем, в пятидесятые годы, когда я учился в консерватории, я делал в общем гораздо меньше, чем впоследствии. Меньше — количественно. Помню, будучи на первом курсе, я писал вариации для фортепиано. Так вот, однажды случилось, что в течение недели единственное, что я сделал, это изменил в теме вариаций один аккорд. Когда я пришел к своему педагогу Евгению Кирилловичу Годубеву (к которому до сих пор продолжаю относиться с величайшим уважением и благодарностью) и рассказал ему об этом, он отнесся к моему сообщению довольно спокойно. Он был человеком мудрым и пре-

доставлял мне максимум свободы. Короче говоря, его этот эпизод особенно не встревожил, но я-то помню о нем до сих пор!

Сейчас для меня это было бы абсолютно невозможным — изменить один-единственный аккорд в течение недели. Немыслимо! Даже для одного дня работы — и то мало...

Все страшно уплотнилось со временем, о чем я уже говорил вам, — и жизнь, и работа.

Г. Ц. В 1961–72 годах вы преподавали в консерватории; вели, если я не ошибаюсь, инструментовку, чтение партитур, полифонию, композицию. Видимо, у вас были достаточно веские причины, чтобы оставить педагогику?

А. Ш. Работа в консерватории приносила мне несомненную пользу. Это я хорошо помню. Но с другой стороны, отнимала время. И это я тоже помню. В дни занятий со студентами я сам не сочинял. А мог бы сочинять. Это было главной причиной моего ухода.

Г. Ц. Не расскажете ли вы о своей деятельности в кино? Вы когда-то отдали этому так много и времени, и сил.

А. Ш. Кино сыграло в моей жизни двоякую роль. В чем-то оно помогло мне как композитору — об этом я еще скажу. Но оно же создавало и серьезные трудности для меня.

Я проработал в кино в общей сложности около двадцати пяти лет. Иногда, в отдельные периоды, был загружен очень сильно.

Видите ли, эта работа практически кормила меня. Кормила в прямом смысле слова. Не поймите меня так, что кино давало мне возможность легче зарабатывать деньги. Нет, нет, суть в ином. Кроме как в кино, у меня не было возможности зарабатывать вообще. Другие мои сочинения, создававшиеся со времени окончания консерватории и примерно до 1978 года, — они же не приобретались. То есть, совсем не приобретались. Если одно-два из них и было куплено в виде исключения, то на этом все и закончилось. Одно-два — это еще может быть, но никак не три! Я сейчас ничуть не преувеличиваю.

Г. Ц. Но ваша музыка исполнялась, я хорошо помню...

А. Ш. Да, исполнялась. Но не приобреталась — ни министерством культуры, ни радио. И существовал я исключительно на то, что мне давала работа в кино.

Где-то около 1978 года ситуация изменилась. Но раньше все обстояло именно так, как я вам сейчас рассказываю.

В общем, сотрудничество с кинематографом было для меня неизбежным, практически необходимым. Однако сегодня я вижу, что в этом сотрудничестве было одновременно и немало полезного. В частности, работа, которую я выполнял, заставляла меня пользоваться музыкальным языком, который, строго говоря, не был моим языком. Часто приходилось соприкасаться с бытовыми жанрами — вальсами, маршами, песнями, — к которым, опять же, я в других случаях не обратился бы... Но не в этом главное. Даже когда я просто писал музыку, передававшую те или иные настроения, связанные с сюжетом фильма, рисовавшую какие-то обобщенные эмоциональные состояния, — я все равно писал ее не совсем так, как писал бы не для кино. И это, я думаю, было бесполезным для меня.

Г. Ц. А не таило ли это в себе определенной опасности: делать то, что требовалось обстоятельствами, а не что хотелось бы? Причем, не год-два, а примерно двадцать пять

лет? Я понимаю, что этот вопрос носит сегодня несколько умозрительный характер. И все же любопытно было бы знать ваше мнение на этот счет.

А. Ш. Я думаю, тут имело значение следующее. Я никогда не выполнял работы для кино кое-как. То есть я не могу упрекнуть себя в халтуре или, скажем, в чрезмерной профессиональной облегченности того, что делал. Во-первых, я сам обычно заинтересовывался заданиями, которые мне давались; зачастую это были новые для меня и чрезвычайно увлекательные задания. Во-вторых, был контакт с творчески одаренными людьми — режиссерами, сценаристами, актерами, — что также подогревало интерес к работе.

Г. Ц. Кто из этих людей запомнился вам более всего?

А. Ш. Трудно сказать. Вначале я сотрудничал с И. Таланкиным. Потом были контакты с такими режиссерами, как Э. Климов, Л. Шепитько, А. Митта, И. Авербах, А. Згуриди, А. Зархи...

Перечислить всех просто затрудняюсь.

Г. Ц. Как вы думаете, в какой мере опыт, полученный вами в области киномузыки, был использован в других ваших произведениях?

А. Ш. То, что он использовался, — несомненно. Это я могу сказать с полной уверенностью. Даже, к примеру, такой факт: Концерто-гроссо № 1 во-многом основано на музыкальном материале, созданном мною для фильмов «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» А. Митты и «Восхождение» Л. Шепитько. Музыкальные темы из этих фильмов прямо и непосредственно цитируются в концерто-гроссо, о котором я говорю.

И наоборот. Опыт, который я как композитор приобретал вне кинематографа, сказывался в свою очередь на музыке, создававшейся для тех или иных фильмов.

Г. Ц. В конце концов вы все же отошли от этого вида деятельности...

А. Ш. Да, со временем я стал работать в кино все меньше и меньше. В основном посвятил себя другому. И сотрудничать продолжал только с теми режиссерами, с которыми у меня был контакт на протяжении ряда лет. Для себя я решил, что не буду вступать в новые контакты, какими бы интересными и многообещающими они бы ни казались.

Ну, а после перенесенного мною заболевания, я совсем распростился с кино. То есть режиссеры могут сегодня компилятивно использовать мою музыку, это их право. Кстати, именно так они и поступают в некоторых случаях. Но писать специально для кино, отключаясь ради этого от всего остального, я теперь отказываюсь.

И вообще, оглядываясь на пору, когда я интенсивно сотрудничал с кинематографом, должен сказать, что были тогда не одни лишь творческие радости и увлечения, но и критические полосы. В частности, такая полоса была где-то в конце шестидесятых — начале семидесятых годов. Все стереотипные ситуации в области музыки для кино были мною к этому времени уже неоднократно опробованы, испытаны, пережиты. Опыта «первого плана» подобная работа мне уже не давала. Конечно, она могла содержать в себе опыт «второго плана», не столь очевидный и не связанный напрямую с кинематографом, но все же это было не совсем то, что было мне нужно.

Я начал испытывать определенное неудобство от постоянного и чрезмерно близкого соседства и взаимопроникновения приемов музыки для кино, с одной стороны, и — с другой — способов, принципов музыкального письма, не связанных внутренне

с кинематографом. Тот сугубо прикладной уровень, на который я каждый раз и неизбежно отторгался заданиями режиссеров — он тоже перестал меня удовлетворять.

Все это стало серьезной проблемой для меня. Проблемой, непосредственно затрагивавшей мою композиторскую работу во всех ее проявлениях.

Выход был найден мною не сразу. Но все-таки найден, по-моему. Я хочу сказать, что полистилистика, совмещение различных музыкальных пластов и интонационных сфер, — все это и явилось в итоге своего рода решением проблемы, о которой я вам рассказываю. Это помогло мне стать на ноги. Благодаря полистилистической музыкальной драматургии мне удалось написать Первую симфонию, где данный принцип нашел, пожалуй, свое наиболее полное осуществление. Одновременно я сумел на некоторое время продолжить и работу в кино, не становясь при этом внутренним рабом кинематографа.

Г. Ц. Нельзя ли несколько слов, Альфред Гарриевич, о самой методологии вашего труда? Как, например, соотносится у вас работа в уме с тем, что вы делаете, сочиняя произведение, за роялем или за письменным столом?

А. Ш. Могу сказать определенно, что сегодня я провожу значительно меньше времени непосредственно за клавиатурой или за рабочим столом. И соответственно, большую роль играет работа в голове. Я вынужден ограничивать в той или иной мере сам процесс написания, делать его более экономичным, ибо писать ноты стало для меня довольно затруднительно. Если раньше я набрасывал целые страницы черновиков, пока не приходил в итоге к более или менее удовлетворительному варианту, то теперь количество предварительных набросков и эскизов у меня минимально. Оно, конечно, не стало нулевым; какие-то черновики есть и сегодня. Но их значительно меньше, чем прежде. Я стараюсь провести весь необходимый отбор до того, как начну записывать что-то нотами. В прошлые годы сопоставление различных вариантов и поиск наилучшего из них происходили у меня во время записи на бумагу. Иногда даже после того. Теперь же — до бумаги.

Г. Ц. По-видимому, сдвиг работы «во внутрь», представляет собой процесс закономерный и естественный, не так ли? Тем более, если вспомнить, что вы мне рассказывали ранее: сочинение музыки для вас — это непрестанное и углубленное вслушивание в себя...

А. Ш. Да, чем внимательнее вслушиваешься, чем точнее угадываешь ту музыку, которая уже живет своей жизнью где-то в глубинах подсознания, — тем лучше...

Работа такого рода идет постоянно. И вот что еще интересно. Я не раз замечал: то находишься бесконечно далеко от того, что пытаешься найти, то вдруг оказывается, что решение уже найдено. Пребываешь иногда чуть ли не за тысячи километров от цели, а потом оказывается, уже все позади, черта пройдена, поиск по сути окончен. (Или почти окончен). И никогда не замечаешь; когда, в какой момент пришло нужное решение. То есть, никогда не находишься мысленно в самой точке решения. Или — до, или — после нее.

Невольно начинаешь задумываться в такие минуты об относительности расстояний внутри нашего сознания. Вы можете переноситься мысленно — и мгновенно переноситься! — через огромные, поистине необозримые внутренние пространства.

Только что вы еще ничего не знали — и вдруг знаете почти все. Ничего не могли — и уже можете...

Г. Ц. В заключение еще одно. Я вряд ли ошибусь, высказав предположение, что кто-то из представителей современного музыкального искусства вам ближе, кто-то дальше. Не могли бы вы назвать хотя бы несколько имен — из числа первых?

А. Ш. Под современным искусством вы имеете в виду...

Г. Ц. Музыку, которая была создана в последние три-четыре десятилетия. Композиторов, заявивших о себе примерно в середине нашего столетия.

А. Ш. Могу назвать в этом случае таких авторов, как Луиджи Ноно, Дьердь Лигети, Лючано Берно, Маурисио Кагель, в какой-то мере Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий и Карлхайнц Штокхаузен (последний, правда, раньше вызывал у меня больший интерес, нежели теперь). Из моих соотечественников для меня важны сегодня творческие контакты с С. Губайдулиной, Э. Денисовым, Н. Каретниковым, В. Артемовым; из более молодых назову Д. Смирнова, Н. Корндорфа, В. Лобанова, Е. Фирсову, В. Мартынова. Скорее всего, я вспомнил сейчас не всех...

Г. Ц. Поскольку мы коснулись художественной современности, не могу не спросить — и это уже последнее: как вы думаете, меняются ли с течением времени сами психо-физиологические механизмы создания музыки? Меняются ли они, так сказать, в филогенезе музыки как искусства?

Я сейчас имею в виду весьма распространенную концепцию, согласно которой основным и исходным пунктом деятельности композиторов прошлого, например, романтиков, был эмоциональный импульс; теперь же, мол, первоисточки музыкальных высказываний выглядят — у значительной части авторов — как-то иначе: произошло некое «смещение» в сторону рации или что-то в этом роде... Не буду приводить вам цитат и соответствующих высказываний на этот счет — их множество.

А. Ш. Прежде всего, я не могу претендовать на то, что знаю, или хотя бы отдаленно представляю, как рождалась музыка у композиторов прошлого. И что служило для них первоисточком создания произведений.

Что же касается теории «эмоционального импульса» как генетической основы музыки, я хотел бы выразить серьезные сомнения в отношении ее. И совсем не потому, что я не признаю или недооцениваю роли эмоций в процессе написания музыкальных произведений. Я хочу лишь сказать, что работа композитора представляет собой, как мне кажется, взаимодействие, взаимопроникновение самых различных импульсов. В том числе и эмоционального! Непременно! Но в этой работе не должно превалировать что-то одно над другим: неважно, эмоциональное над рациональным, или наоборот.

Есть такой термин: «чувство-знание»; он применялся, по-моему, Н. К. Рерихом и некоторыми близкими ему людьми. Я понимаю суть этого словообразования как указание на нерасчленимость всех сторон единого целого, которое представляет творческий процесс. Нерасчленимость чувственного и разумного, эмоционального и рационального. Для меня в данном случае важна именно слитность этих компонентов в одном слове, в одном понятии.

Поэтому, когда я слышу, что прежде музыка опиралась на эмоциональное начало в человеке — и это было хорошо, а теперь, видите ли, она опирается на рациональное — и это, разумеется, нехорошо, — я в принципе не могу принять такой постановки вопроса. Что хорошо, а что нехорошо — судить об этом возможно лишь по самой музыке. И по тому воздействию, которое она оказывает на нас...

Литература

1. *Коган Г. У врат мастерства.* — М.: Советский композитор, 1977.

References

1. *Kogan G. U vrat masterstva [At the gates of mastery].* — М.: Soviet Composer, 1977.

Цыпин Геннадий Моисеевич,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке,
академик Российской академии педагогических и социальных наук
Tsypin, Gennady M.,
doctor of pedagogical Sciences,
Professor of the Department of philosophy,
history, theory of culture and art
of Schnittke Moscow State Institute of Music,
academician of the Russian
Academy of Pedagogical and Social Sciences

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н. А. Егорова

РАЦИОНАЛЬНАЯ КОРРЕКЦИЯ ВАЖНЕЙШИХ ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ДИРИЖЕРСКИХ ЗАНЯТИЙ

RATIONAL CORRECTION OF THE MOST IMPORTANT INDIVIDUAL PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS OF STUDENTS' PERSONALITY IN THE COURSE OF CONDUCTING CLASSES

***Аннотация:** Каким должно быть образование в XXI веке? В ответах на поставленный вопрос содержатся пути решения обозначенной проблемы — сложной и дискуссионной. Современная парадигма образования направлена не на простое накопление специальных знаний, необходимых в выбранной профессии, а на преобразование личности студента в процессе обучения. Личность дирижера можно сравнить с магнитом сильного притяжения, благодаря которой музыканты любого возраста и исполнительских возможностей с удовольствием участвуют в творческой жизни коллектива. Личность дирижера является примером и образцом для подражания. Воспитать личность такого уровня, способную создать и сплотить коллектив единомышленников, готовых посвятить себя служению великому искусству, и есть задача преподавателей дирижерских дисциплин.*

***Ключевые слова:** личность, музыкант, профессиональная подготовка дирижера, педагогические технологии, рациональная коррекция*

***Abstract:** What should education be like in the XXI century? The answers to the question posed contain ways to solve the designated problem — a complex and debatable one. The modern paradigm of education is aimed not at the simple accumulation of special knowledge necessary in the chosen profession, but at the transformation of the student's personality in the learning process. The personality of the conductor can be compared to a magnet of strong attraction, thanks to which musicians of any age and performing abilities are happy to participate in the creative life of the collective. The personality of the conductor is an example and a role model. It is the task of teachers of conducting disciplines to educate a person of this level who is able to create and unite a team of like-minded people who are ready to devote themselves to the service of great art.*

***Keywords:** personality, musician, professional training of a conductor, pedagogical technologies, rational correction*

Проблема становления и развития личности всегда находилась в центре внимания философской мысли всех времен и народов.

Термин «личность» (persona) впервые употребил мыслитель, епископ Августин Блаженный (IV–V вв. н.э.). Древние мыслители, считая главным нравственно — этическое воспитание и значение знаний, верили в возможность развития человека и самосовершенствование, заложив гуманистические философские традиции. По Аристотелю, регулято-

ром активности личности являются «чувства удовольствия и неудовольствия», влияющие на ее поведение. Это положение призывает современную педагогику к тому, чтобы обучение приносило удовлетворение, радость познания, а желание учиться повышало качество и эффективность образовательного процесса. Положение об индивидуальном подходе к развитию способностей личности в процессе воспитания высказал Д. Дидро; русские просветители (А. Н. Радищев, А. Ф. Бесстужев и др.) призывали реализовать свои способности в «сродной деятельности», говоря, таким образом, о самореализации в профессиональной работе. Ф. Ницше (XIX век) впервые употребил понятие «Самость», понимая его как главный стержень личности, который сохраняет ее индивидуальность. Поэтично высказался об индивидуальности Г. Гейне: «Каждый человек есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает». Многие века происходила эволюция философских учений о познании и развитии человека. Изучением индивидуальных проявлений и анализом психических свойств человека занялась психология, обособившись от философии. Российский психолог Б. Г. Ананьев подчеркивал значение психологии: «В наши дни осуществляется историческая миссия психологии как интегратора всех сфер человекознания и основного средства построения его общей теории» [1, с. 369]

По определению современных психологов: личность — это сущностная характеристика человека, целостная сложная система, находящаяся в постоянном развитии и способная к саморазвитию. В формировании личности большая роль принадлежит самому человеку. Одно из бессмертных изречений, высеченных на храме Аполлона в Дельфах, предписало установку на возможность самопознания: «Познай самого себя». По мнению А. Адлера: «Индивидуум — и картина, и художник. Он — художник своей собственной личности» [5, с. 159].

Далеко не полный ретроспективный обзор философско-психологических воззрений, концепций позволяет сформулировать следующие положения:

- Человек становится личностью не от рождения, а в процессе развития, в результате социализации.

- Для личности характерна способность к самосовершенствованию, к творчеству.

- Уровень развития каждой личности индивидуален.

- Своеобразие личности в своей динамике создает неповторимость, отличие от других — индивидуальность.

- Личность — это ценностная для общества категория.

Для осуществления гармоничного процесса становления и развития личности необходимы внутренние и внешние условия:

- сохранение, несмотря на постоянно меняющиеся внешние факторы (например, новый образовательный стандарт) фундаментальной образовательной базы и столь же насущная потребность в реформировании образовательной системы, создание инновационных образовательных моделей, отвечающих современным условиям.

- создание необходимых педагогических условий (удобство расписания, комплектация учебных групп, качество образовательных программ, методическое обеспечение учебного процесса и т.п.).

Становление и развитие личности следует рассматривать как процесс самоидентификации, самосознания, самоактуализации, процесс обретения эстетических

и этических идеалов, способствующий постоянному профессиональному и духовно-нравственному росту.

Молодой музыкант, занимающийся дирижерскими предметами, помимо профессиональных знаний и умений должен обладать организационными, лидерскими качествами, одновременно быть способным к творческому партнерству, к ведению взаимообогащающего диалога, к деятельному влиянию на окружающих его музыкантов, оркестрантов, коллег, учеников. Его профессиональные успехи зависят как от специальных дирижерских знаний, умений, навыков, так и от развитого личностного потенциала.

Профессиональная дирижерская подготовка представляет собой сложный, многоступенчатый процесс профессионального и духовного становления и развития личности. Основными качественными показателями дирижерской подготовки является понимание сущности, специфики и характерных особенностей профессии дирижера, ее социокультурной миссии в культурном пространстве. Это требует формирования высочайшего уровня общекультурных и профессиональных компетенций, целенаправленной работы с учетом индивидуальных особенностей личности, ее способностей, задатков и т.д.

Педагог дирижерских дисциплин должен внимательно относиться к развитию профессионально значимых дирижерских свойств личности — дирижерского мышления, эмоциональной сферы и волевых, суггестивных качеств, но определяющим в профессиональном становлении молодого дирижера является профессиональная направленность.

В научных трудах направленность личности трактуется как «динамическая организация сущностных сил человека», как «смыслообразующий мотив».

Педагогическая практика показывает, что уровень развития дирижерских умений (управление темпо-ритмом, оркестровой динамикой, фактурой, темпом, музыкальной формой исполняемых молодыми дирижерами произведений) находится в тесной взаимосвязи с уровнем профессиональной направленности.

Наблюдения, опрос, результаты зачетов, экзаменов и конкурсных выступлений позволили сделать следующие заключения:

1. Профессиональная направленность является ведущим свойством в структуре личности учащихся-музыкантов и будущих дирижеров, решающим признаком их пригодности к музыкально — педагогической и дирижерской деятельности. В процессе анализа были выявлены факторы, стимулирующие формирование профессиональной направленности: дирижерская практика работы с оркестром, участие в студенческих конкурсах; и факторы, тормозящие развитие дирижерской направленности: наличием конкурирующей профессии, ослабление интереса к дирижерской деятельности, отсутствие возможности дальнейшей работы в качестве дирижера оркестра.

2. Профессиональная направленность, являясь системообразующим свойством личности дирижера, детерминирует профессиональную самооценку, способствует развитию индивидуально-психологических черт личности молодых музыкантов, формированию дирижерских навыков и умений управления оркестром.

Изучение динамики профессиональной направленности личности позволило ученым сделать вывод о том, что направленность — это динамическое образование, которое может изменяться под влиянием различных факторов как в положительную, так и в отрицательную сторону на каждом этапе развития обучающегося.

Мотивация определяет профессиональный смысл субъекта деятельности — личности студента. Исследование мотивационной сферы человека и межличностных отношений посвящены труды многих ученых. «Формируя и развивая на каждом этапе профессионального обучения психологические качества будущего специалиста, важно стимулировать, прежде всего, мотивационную сферу (ценностные ориентации профессии, смысл профессии, мотивы, цели, определяющие направленность личности) и затем, на ее основе — операциональную сферу (профессиональные знания, профессиональные способности, профессиональные действия и т.д.). В процессе обучения желательно, по возможности, преодолевать дисбаланс между мотивационной и операциональной сферой, когда, например, опережает мотивационная сфера — есть интерес к будущей профессии, а необходимых знаний и умений еще нет и т.д.» [2, с. 227].

Если операциональная сфера выходит на первый план, опережая мотивационную, то это отрицательно сказывается на профессиональном сознании и приводит к внутренним противоречиям личности студента.

Часто в практике работы наблюдаются такие мотивы, как, например, погоня за оценками, а не за знаниями, неумные амбиции, жажда быстрого успеха без достаточных усилий, приобретение диплома вместо серьезных знаний и умений, которые уводят студента от профессиональных притязаний. Педагогическая корреляция должна быть направлена на изменение иерархии мотивов, на преодоление деструктивных и возрастающую роль конструктивных, имеющих профессиональное значение.

Учеными (Н. В. Кузьмина, Б. Г. Ананьев, Н. Н. Голубева и др.) установлено, что профессиональная направленность является основой формирования личности, а профессиональная самооценка — действенным завершающим компонентом педагогической направленности. Известными деятелями искусства (К. С. Станиславский, Г. М. Коган) подчеркивается мысль, что самооценка и профессиональная направленность имеют огромное значение не только в период учебы, но на протяжении всей педагогической и артистической жизни. Уровень профессиональной направленности часто напрямую связан с самооценкой себя, как личности. Формируя и развивая профессиональное сознание студента, стимулируя мотивационную сферу, преподаватель строит операциональное обучение. В результате психологических исследований динамики профессиональной направленности выявлено: а) большинство будущих дирижеров поступает в музыкальный вуз по призванию, б) ведущим видом является дирижерско-исполнительская и педагогическая направленность. Динамике профессиональной самооценки свойственны: неравномерность развития, снижение и повышение уровня в процессе учебы, наличие «критических периодов», связанных с адаптацией к процессу обучения, со сложностью переходов к другим преподавателям, повышением требовательности в высшем звене профессионального обучения. К факторам, стимулирующим формирование высокого уровня профессиональной направленности и самооценки, следует отнести дирижерскую практику работы с оркестром, участие в дирижерских студенческих конкурсах.

Личная типологизация студентов, основанная на многолетнем опыте педагогической работы в дирижерском классе, позволяет дифференцировать студентов по узконаправленному принципу — по степени мотивационной направленности, по их отношению к предметам дирижерского цикла. Предлагается деление на несколько достаточно

условных, идентичных групп, в обучении которых предметам дирижерского цикла применимы разные стратегии действий педагога.

1. Студенты со сложившимися естественными проявлениями личностных качеств — с устойчивым трудолюбием, ответственностью, активностью, любовью к дирижерским предметам. Их субъективные интересы и внутренние потребности совпадают с объективными требованиями учебного процесса. Их творческий потенциал, подкрепленный определенными качественными природными задатками и правильными воспитательными действиями педагога, может позволить реализовать свои способности. Эти студенты требовательны к ведению учебного процесса, к разнообразию, необходимости, полезности, с их точки зрения, поступающего материала для освоения, к бережному и внимательному отношению к их личности. При отсутствии у таких студентов достаточной одаренности, бедности интуиции и функции самоконтроля их действия требуют особого внимания педагога, тщательно выверенных слов, не травмирующих их порой самолюбивых, эгоистических чувств. К таким студентам, скорее всего, подходит стратегия «мягкого формирования» спектра дирижерских действий с возможностью их изменения, варьирования и неременной индивидуализации.

2. Студенты, обладающие способностями к дирижерской деятельности, творческой активностью, интуицией, но психологически неустойчивые, подверженные смене настроений, увлечений, требующие постоянного, достаточно жесткого контроля педагога. Такие студенты, увлекаясь, могут выполнить весьма добротную интересную для них работу. Но, столкнувшись с критикой, неодобрением, недопониманием, «остывают», теряют интерес к поставленной задаче, отвлекаются на посторонние проблемы. Педагог, используя их, как правило, довольно широкие интересы и знания, должен оберегать их от «всеядности», разбросанности в труде и требовать ритмичности, постоянства их действий, неукоснительно добиваясь качественного результата. Путем стимулирования положительных, творческих качеств студентов, педагогу желательно применить «стратегию до-развития психологических свойств личности».

3. Малоактивные в творческом плане студенты, ожидающие указаний педагога и требующие побуждающих стимулов. Отсутствие самостоятельности не только в действиях, но и в мышлении приводит к инертности, долгим «раскачиваниям», медлительности. Склонность к авторитарности приводит к постоянному ожиданию побуждающих требований педагога. Стратегия «жесткого формирования» дирижерских действий, желательная в таком случае, обеспечит достаточную четкость педагогического процесса.

4. Студенты, считающие себя неспособными для дирижерской деятельности в любых проявлениях, не желающие тратить свое «драгоценное» время на предметы, которые кажутся им бесполезными и ненужными. Что особенно печально, часто обладающие природной одаренностью, которую достаточно трудно реализовать из-за их активного сопротивления. Неверие в свои силы, «зацикленность», боязнь внешних эмоциональных и волевых проявлений приводит к полному отсутствию работоспособности. Педагогам предстоит долгая терпеливая работа, искоряющая психологические зажимы и приводящая к пониманию значимости дирижерских предметов для целостного музыкального развития студента. Стратегия коррекции психологических качеств личности и операциональных действий, в которой в определенной степени нуждаются все пред-

ставленные категории, в наибольшей степени ориентирована на таких проблемных студентов.

5. Запущенные в воспитательном отношении студенты, не привыкшие к постоянному труду, не желающие совершенствоваться не только по отношению к дирижерским предметам, но и в обширном спектре музыкальных дисциплин. Активная, порой жесткая воспитательная работа, постоянная требовательность педагога и одобрение в связи с малейшими успехами может исправить положение. Педагогу следует обратиться к широкому спектру педагогических дирижерских методик: жестко алгоритмическому, поисковому, личностно-ориентированному, чтобы нащупать подход к таким запущенным студентам. Педагогические технологии, соотнесенные с разными психологическими стратегиями должны отвечать индивидуальным требованиям обучающейся личности. Следует отметить, что на развитие и становление профессиональной дирижерской направленности оказывает огромное влияние окружающая учебная и социальная среда. В конкретном случае — состояние дел в оркестре, интересная творческая работа коллектива — репетиционная и концертная, увлекающая каждого участника учебного процесса.

К какому бы типу ни относился обучающий, влияние на личность должно быть чутким, аккуратным, процесс коррекции должен напоминать бережную настройку рояля, неспешную реставрацию иконы, терпеливое воспитание малыша. Коррекция — это не решительное избавление от практически существующих недостатков, а раскрытие ресурсов и возможностей, которые таятся в глубинах сознания каждого студента. Искусная коррекция — это искусство заботы о еще не сформировавшейся личности, оказываемое на нее благотворное влияние. При таком отношении к проблеме формирования мотивационной сферы и понимания бесконечного разнообразия индивидуальностей студентов становится ясным, что не существует единственно правильного метода воздействия. В неумелых педагогических руках практические приемы могут оказывать и разрушительное воздействие. Лишь понимание характера и движущих сил мотивов, формулирование ясной цели обучения дирижерским предметам, учет индивидуальных особенностей каждой личности приведет к гибким, адекватным методам влияния на студента. В преподавании, нацеленном на максимальное развитие личностного потенциала студента, правило «не навреди» должно быть абсолютным, незыблемым. В каждой постановке задач, связанных с психолого-педагогическими изменениями личности студента, важны методологическая мобильность, творческое отношение к делу и использование личного опыта преподавателя, отсюда важнейшим фактором является постоянное самосовершенствование личности преподавателя, высокие требования, предъявляемые к ней. Разумеется, для того, чтобы оказывать эффективное корригирующее воздействие на внутренний мир обучающегося, необходимо глубоко разбираться в вопросах педагогики и психологии.

В одной из статей В. М. Подуровского есть такие слова: «С опытом у дирижера вырабатывается не только умение фиксировать и исправлять ошибки, но, что важнее, бессознательно предчувствовать их, а, следовательно, своими опережающими действиями нейтрализовать саму возможность их появления» [4, с. 76]. Эти слова можно отнести и к корректирующей деятельности педагога-дирижера. Следует так построить процесс дирижерской подготовки студента, чтобы исправлять заложенные навыки и умения

не приходилось, а изменять отношение к профессии можно, только очень полюбив дело, которому служишь.

Самостоятельность работы студента — один из главных критериев оценки качества дирижерской подготовки, поэтому степень самостоятельности студента в мануальном, интерпретационном освоении произведений говорит о развитости всех критериев. Правильное функционирование образовательного процесса должно не только привести студента к самостоятельности, но и к умению «самообразовываться» после окончания учебного заведения. Главная функция каждого педагога в образовательном процессе — обеспечить развитие важнейших сторон личности обучающихся, необходимых для будущей профессии. Введение новых образовательных технологий, повышение качества методов обучения, обеспечивающих профессиональный рост, внимательное отношение к успехам студентов, имеют большое значения для реализации поставленной задачи.

Литература

1. *Ананьев Б. Г.* О проблемах современного человекознания. — М.: Наука, 1977. — 380 с.
2. *Маркова А. К.* Психология профессионализма — М.: Знание, 1996. — 308 с.
3. *Маркова А. К.* Психологические критерии и ступени профессионализма учителя // Педагогика. — 1995. — № 9–10. — С. 55–63.
4. *Подуровский В. М.* Проблемы внимания и контроля деятельности сознания в процессе обучения музыке // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта. Сб. научных статей. Вып.6. — М.: МПГУ, 2001. — С. 70–80.
5. Теория личности в западноевропейской и американской психологии. — Самара: Изд. дом «Бахрах», 1996. — 478 с.

References

1. *Ananyev B. G.* O problemah sovremennogo chelovekoznaniiya [On the problems of modern human knowledge]. — M.: Nauka, 1977. — 380 p.
2. *Markova A. K.* Psihologiya professionalizma [Psychology of professionalism]. — M.: Znanie, 1996. — 308 p.
3. *Markova A. K.* Psihologicheskie kriterii i stupeni professionalizma uchitelya [Psychological criteria and levels of teacher professionalism] // Pedagogy. — 1995. — No. 9–10, pp. 55–63.
4. *Podurovsky V. M.* Problemy vnimaniya i kontrolya deyatelnosti soznaniya v processe obucheniya muzyke [Problems of attention and control of consciousness activity in the process of teaching music] // Issues of improving the professional training of a teacher-musician. Collection of scientific articles. Vol. 6. — Moscow: MPSU, 2001, pp. 70–80.
5. Teoriya lichnosti v zapadnoevropejskoj i amerikanskoj psihologii [Personality theory in Western European and American psychology]. — Samara: Publishing house “Bakhrakh”, 1996. 478 p.

Егорова Надежда Алексеевна,

профессор, кандидат педагогических наук,
профессор кафедры оркестрового мастерства
МГИМ имени А. Г. Шнитке

Egorova Nadezhda A.,

Professor, Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Orchestral Skills
of the Schnittke Moscow State Institute of Music

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

А. С. Мамбетова, М. А. Куромысова

РУССКИЙ ИНОСТРАНЕЦ ДЖОН ФИЛЬД

RUSSIAN FOREIGNER: JOHN FIELD

Аннотация: Эта статья посвящена одному из самых влиятельных музыкальных деятелей в культурной жизни России XIX века — виртуозному пианисту, талантливому композитору и педагогу, «русскому иностранцу» Джону Фильду. Она повествует о становлении педагогической, исполнительской и композиторской деятельности Джона Фильда в период его жизни в России, о его вкладе в развитие русской фортепианной школы и отечественной музыки в целом, о педагогических принципах и новаторских идеях музыканта. Также в статье рассказано о стремлении иностранцев создавать обработки русских народных песен. Тема статьи обусловлена профессиональными интересами авторов. Проведён анализ различных литературных и интернет-источников. В результате исследования стало очевидным, что именно Джон Фильд стал основоположником таких нововведений в фортепианной музыке, как ноктюрн и фортепианный дуэт, а также новых для того времени техник игры на музыкальном инструменте. Благодаря его педагогической деятельности и наследию было воспитано ни одно поколение потрясающих музыкантов — пианистов и композиторов, которые восхищались его техникой игры и сами стали великим достоянием нашей родины.

Ключевые слова: фортепианный дуэт; фортепианная педагогика; жанр; ноктюрн; русская народная песня.

Abstract: This article is devoted to one of the most influential musical character in the Russian cultural life in the 19th century — the virtuoso pianist, talented composer and teacher, “Russian foreigner” John Field. This article considers the formation of the teaching, performing and composing activities of John Field during his life in Russia, his contribution to the development of the Russian piano school and Russian music in general, about the pedagogical principles and innovative ideas of the musician. The article also considers the desire of foreigners to create arrangements of Russian folk songs. The article’s topic is determined by the professional interests of the authors. To write the material, the authors analyzed various literary and Internet sources. As a result of the research, it became obvious that it was John Field who became the founder of such innovations in piano music as the nocturne and the piano duet, as well as new techniques for playing a musical instrument. As a result, it was thanks to his pedagogical activity and legacy that not a single generation of amazing musicians — pianists and composers were brought up, who admired his playing technique and themselves became the great heritage of our country.

Key words: piano duet; piano pedagogy; genre; nocturne; Russian folk song

В музыкальной истории и культуре XIX столетия одной из самых интригующих является тема иностранцев в России. В то время в России была нехватка специалистов в области пианизма, и компенсировалась она «русскими иностранцами» — исполнителями и композиторами из других стран, которые жили и творили в России. Таким иностранцем был и Джон Фильд — пианист-виртуоз, композитор, педагог, а также кумир и наставник нескольких поколений российских музыкантов.

Джон Фильд родился в 1782 году в ирландском городе Дублине. Его родные были протестантами, а также потомственными музыкантами: отец скрипачом, а дед — орга-

нистом. Музыкальные способности ребенка проявились рано. Основам музыкальной грамоты его обучали дед и отец, а чуть позже его учителем стал Томмазо Джордани — известный итальянский певец, композитор и клавесинист, живший в то время в Дублине. В 1792 году десятилетний музыкант первый раз выступил на публике. В этом же году он переехал в Лондон и стал учеником выдающегося композитора и пианиста Муцио Клементи. В то время Клементи был владельцем фабрики по производству роялей, что в будущем сыграло ключевую роль в жизни Джона Фильда. Сначала мальчик демонстрировал рояли в магазине, хозяином которого был Клементи, а позже начал давать концерты, сопровождая своего учителя и наставника в поездках по заграничным городам. Свой первый концерт для фортепиано Джон Фильд написал и исполнил в 1799 году. Успешные концерты того периода, проходившие в разных городах Европы, принесли ему известность. Видя талант ученика, Клементи написал письмо музыкальному издателю Игнацу Плейелю. В своем письме он описал Фильда как любимца публики, виртуозного исполнителя и гениального композитора, на которого он возлагает большие надежды.

Продажа инструментов привела Клементи и Фильда в Россию. В 1802 году, пересекая границу России, молодой музыкант не подозревал, что останется в этой стране на всю жизнь. Именно в России (а в частности, в крупнейших ее городах — Петербурге и Москве) в полной мере развернулась его композиторская, исполнительская и педагогическая работа. Об успехах Фильда писала лейпцигская газета «*Zeitung für die elegante Welt*»: «Господин М. Клементи, посетивший в прошлом году Петербург с коммерческой целью, оставил нам здесь, между прочим, господина Фильда. Его большая, превосходная фортепианная техника, его собственные сочинения, счастливая память, позволяющая ему с легкостью овладеть фугами Баха и сонатами Клементи, делают этого молодого человека, которому еще только 20 лет, достопримечательностью в музыкальном мире. Концерты, организованные как музыкальным обществом, так и самостоятельные, очень способствовали быстрому распространению его славы» [2, с. 22].

Музыкальные произведения и концерты знаменитого лондонского виртуоза были популярны в России, поэтому новость о том, что Фильд желает переехать сюда на постоянное место жительства, произвела фурор в российском светском обществе. Однако такому решению способствовал и сам характер пианиста, ведь Фильд не принимал лондонскую чопорность и считал пыткой постоянное нахождение в обществе, где принят строгий дресс-код. При этом в Москве он часто бывал в высшем свете, посещал литературно-художественные салоны, дружил с Грибоедовым, общался с Пушкиным и другими известными личностями. Здесь ему прощалось все: и жилет, застегнутый не на те пуговицы, и чулки навыворот, и перекошенный галстук, и любой другой экспромт в одежде или поведении. Российские столицы больше подходили музыканту по духу и образу жизни, чем европейские города того времени. В России он полюбил морозную зиму, домашний отдых у камина и возможность начинать утро в домашнем халате, тапочках и с бутылкой шампанского. Здесь он мог чувствовать себя более раскованно и свободно.

В Москве и Петербурге Джон Фильд считался самым высокооплачиваемым репетитором. У него брали уроки дети знатных и богатых людей, но при этом учеников из бедных семей он мог обучать бесплатно, если считал, что у них есть талант к музыке. Обычные учителя музыки в то время были на правах слуг перед детьми богатых родите-

лей. Фильд же, напротив, никогда не считал, что перед людьми, которые ему платят, нужно рабоблепствовать. При этом у него не было отбоя в клиентах, так как слухи о модном и популярном преподавателе разлетались очень быстро. Обучая «тугоухих» и немзыкальных барышень, он мог покуривать трубку и отхлебывать шампанское из бутылки, считая это заслуженной наградой за свои труды. Подход к обучению у него также был своеобразным. Пианист-виртуоз не был поклонником фортепианной педагогики, популярной в те годы в России. Он предпочитал не объяснять музыку словами, а проигрывать для ученика ту или иную пьесу, чтобы ученик сам попытался понять свои ошибки и исправить их. Талантливые воспитанники легко с этим справлялись, перенимая у маэстро его стиль игры и понимание музыки. Фильд не был сторонником механических методов развития техники, которыми увлекались другие преподаватели музыки. Взамен этого он клал на кисть руки обучающегося монету, чтобы тот избегал резких движений, способных скинуть монету с кисти, что со временем делало движения ученика более плавными, а игру — более легкой, профессиональной. При этом от своих подопечных он требовал не механически верного исполнения, а вдумчивой работы и постоянного слухового контроля, учил уделять внимание качеству звука, мельчайшим нюансам в звучании каждой ноты, выразительности каждой фразы, заставляя нажимать на педаль с большой аккуратностью, а всю динамику, нюансы и особенности пьесы передавать с помощью виртуозной пальцевой игры.

Фильд не был поклонником творчества Бетховена или мощной игры известного пианиста и композитора Ференца Листа. Он был одним из первых представителей фортепианного романтизма, а в его сдержанном и филигранном исполнении прослеживалась школа Баха и Моцарта. Ученики и слушатели Фильда восторженно отзывались о его исполнительском таланте. Они называли его игру не просто виртуозной, они характеризовали ее как чистую и нежную, точную и законченную, чувственную и воздушную, рассказывали о его дивном способе прикосновения к клавишам. Чтобы понять, насколько это было необычно для того времени, можно привести слова М. Глинки: «Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату» [1, с. 26]. Такого звучания пианист добивался с помощью приема, которому он научился у своего наставника Муцио Клементи, но при этом он добавлял исполнению свойственную лишь ему одному лиричность и задушевность. Во время игры на инструменте работали только пальцы музыканта, а сами кисти оставались практически неподвижными. Кроме того, Фильд был новатором. Он играл трели тремя и четырьмя пальцами, он изобрел и использовал особый способ нажатия на педаль, который назывался приемом «мерцающей» педали и в исполнении профессионала заставлял инструмент звучать мягко, придавал игре «акварельную» окраску. Маэстро настолько искусно владел педалью, что игра на инструменте превращалась в «фортепианное пение». Эта техника впоследствии стала одной из отличительных особенностей русской пианистической школы. Также Фильд полностью переменял аппликатуру фортепианной игры: начал использовать первый и пятый пальцы для всех без исключения клавиш и обучать этому своих учеников, открыв будущим поколениям музыкантов новые возможности в совершенствовании техники игры.

Кроме инновационной техники игры Фильд стал создателем нового для того времени фортепианного жанра — ноктюрна, а также основоположником исполнительского жанра — фортепианного дуэта. Раньше ноктюрном называли музыкальное произведение, которое было близким к серенаде и писалось для духовых инструментов, теперь же этот жанр стал доступен и для фортепианной музыки. Свои первые ноктюрны для фортепиано композитор написал и издал в 1814 году. Именно ноктюрны и фортепианные концерты принесли Фильду большую известность, потому что очень нравились публике и другим музыкантам, которые также их исполняли. Со всеми своими учениками Джон Фильд играл в четыре руки, так как считал это обязательным этапом обучения, позволяющим обучающимся получать бесценный опыт ансамблевого музицирования. На концертах он выступал чаще дуэтом, чем сольно. Во время совместной игры Джон Фильд был одинаково строг как с учениками, так и с известными исполнителями. Маэстро неизменно требовал ансамблевой дисциплины и при этом увлекал партнера вдумчивостью, логикой и виртуозностью своей игры настолько, что любой его тандем выглядел слаженным и давно «сыгранным». По поведению во время игры в ансамбле маэстро оценивал не только профессиональные, но и человеческие качества музыканта. Сам Фильд неизменно играл ведущую партию, наблюдая при этом, насколько его партнеру удастся подчиниться правилам игры в ансамбле, прислушиваться к «музыкальному собеседнику» и сохранять свой стиль, свое звучание. Для других музыкантов выступить дуэтом с Фильдом было большой честью, к тому же это гарантировало внимание и уважение публики. И несмотря на то, что сам Джон написал всего несколько произведений для фортепианного дуэта, в итоге именно при нем начал формироваться концертный дуэтный репертуар и именно он сыграл решающую роль в популяризации этого исполнительского жанра в нашей стране. Первыми музыкантами, которые позиционировали себя именно как фортепианный дуэт, были ученицы Фильда — сестры Каролина и Евгения Цинтль. Этот ансамбль они создали по наставлению и под руководством своего учителя в период не позднее 1805 года. В их программах выступлений номеров для совместного исполнения было больше, чем сольных. К тому же сестры серьезно относились к подбору пьес, выбирая сложные и высокохудожественные произведения, которые прекрасно звучали при исполнении в четыре руки и отвечали самым высоким эстетическим вкусам.

Живя в России, маэстро проникся прелестью и самобытностью русской народной песни, сблизился с интонационным строем русской музыки. В то время было модно сочинять и импровизировать на народные темы. Даже Клементи отобрал 44 русские песни, сделав на их материале несколько фортепианных обработок (рукописи этих обработок хранятся в Британском музее в Лондоне). Популярный петербургский пианист, композитор и педагог Иоганн Прач, который также занимался сбором и записью русских народных песен, показал Фильду все многообразие народной музыки: такой мелодичной, поэтической и своеобразной. Позднее Фильд создал фортепианные обработки, посвященные русским темам. Это были вариационные циклы и фантазии на мелодии популярных песен. Русский мелос наложил определенный отпечаток и на многие его душевные ноктюрны. В них иной раз проскальзывают мелодические обороты, напоминающие о русских народных песнях или о песенном творчестве русских композиторов того времени. Например, ноктюрн № 13 d-moll написан на тему «Шумел камыш, дере-

вья гнулись», а ноктюрн e-moll № 10 близок мелодии «Соловья» А. Алябьева. Лучшими образцами пьес вариационного жанра или в свободной форме фантазии являются «Фантазия на излюбленную тему моего друга Н.П.» для фортепиано в сопровождении оркестра, «Камаринская» и Вариации на русскую песню «Чем тебя я огорчила» для фортепиано в 4 руки (издана в 1808 году). В этих вариациях появляется тема песни «Во поле березонька стояла», проходящая в обеих партиях. Но даже когда в произведениях Фильда нет столь явного сходства с русскими напевами, они все равно овеяны славянской песенностью и именно поэтому так родственны Глинке и Шопену. Фильдовские мелодии явились как бы эскизами или первыми опытами в области того нового фортепианного стиля, который нашел свое дальнейшее развитие в произведениях Шопена, в миниатюрах и вариациях Глинки.

Маэстро умер в Москве в 1837 году. За период жизни, творчества и работы в России Фильд оставил большое наследие и внес огромный вклад развитие русского пианизма и воспитание великих русских композиторов и исполнителей, среди которых Михаил Глинка, Алексей Верстовский, Александр Гурилев, Антон Герке, Александр Дюбюк, Владимир Одоевский, Шарль Майер. Он написал множество фортепианных концертов, ноктюрнов, сонат, вариационных циклов, арий, романсов, полонезов. Он любил и популяризировал русские народные мотивы. Он повлиял на технику игры на фортепиано, существенно ее улучшив и открыв для исполнителей новые горизонты. Джон был первым, кто совершенно переменял фортепианную аппликатуру, и мы все обязаны ему за то, что через это улучшение был дан сильный толчок искусству игры на фортепиано. Педагогическая деятельность Фильда оставила глубокий след в истории русского фортепианного искусства, и особенно заметно влияние фильдовских традиций сказалось в русском пианизме на развитии московской фортепианной школы. Но его имя и заслуги в нашей стране сегодня оказались незаслуженно забытыми. Продолжателями традиций Фильда в двадцатом веке были пианисты Елена Геннадьевна Сорокина и Александр Георгиевич Бахчиев, которые более 30 лет играли дуэтом произведения этого композитора. Изучением его творчества занимались такие авторы, как Николаев Александр Александрович, Сорокина Елена Геннадьевна, Шабшаевич Елена Марковна и другие. [2; 3; 4; 5]. А в наши дни музыка Фильда звучит в Москве на концертах, которые организует Фонд «Бельканто».

Литература

1. Глинка М. И., Римский-Корсаков Н. А. Записки. — М.: Юрайт, 2019. — 271 с.
2. Николаев А. А. Джон Фильд. — М.: Музыка, 1979. — 159 с.
3. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
4. Шабшаевич Е. М. Монография: Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной музыкальной практике. — М.: Композитор, 2012. — 600 с.
5. Шабшаевич Е. М. Монография: Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 648 с.

References

1. Glinka M. I., Rimsky-Korsakov N. A. Zapiski [Notes]. — M.: Yurayt, 2019. — 271 p.
2. Nikolaev A. A. Dzhon Fil'd [John Field]. — M.: Music, 1979. — 159 p.
3. Sorokina E. G. Fortepiannyj duet [Piano duet]. — M.: Music, 1988. — 80 p.

4. *Shabshaevich E. M.* Monografiya: Muzykal'naya zhizn' Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v koncertnoj muzykal'noj praktike [Monograph: Musical life of Moscow in the 19th century and its reflection in concert music practice]. — М.: Composer, 2012. — 600 p.
5. *Shabshaevich E. M.* Monografiya: Fortepiannaya muzyka v koncertnoj zhizni Moskvy XIX stoletiya [Monograph: Piano Music in the Concert Life of Moscow in the 19th Century]. — М.: Research Center "Moscow Conservatory", 2014. — 648 p.

Мамбетова Айше Серверовна,
студентка Московского государственного института
музыки имени А. Г. Шнитке,
e-mail: aishe1230@gmail.com

Куромысова Мария Алексеевна,
студентка Московского государственного института
музыки имени А. Г. Шнитке,
e-mail: mashko7777@gmail.com

научный руководитель — кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени
А. Г. Шнитке Е. А. Зайцева

Mambetova Aishe S.,
bachelor student of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Kuromysova Maria A.,
bachelor student of the Schnittke Moscow State Institute of Music
scientific supervisor — Zaitseva Elena A., Candidate of Art History, Professor of the
Schnittke Moscow State Institute of Music

ФАГОТ В СТИЛЕВОМ МНОГООБРАЗИИ XX ВЕКА

BASSOON IN THE STYLE VARIETY OF THE XX CENTURY

***Аннотация:** Статья посвящена истории развития фагота как оркестрового инструмента, раскрыты основные этапы данного процесса. Обозначены особенности становления фагота как сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента; выделены направления использования фагота в композиторской практике. Анализируется воздействие на формирование оригинального репертуара для фагота в XX веке такого направления, как полистилистика, начиная с середины XX века, в отношении любого произведения для фагота крайне сложно провести стилевую идентификацию. Выразительные возможности инструмента, такие, как огромный диапазон, штриховое и тембровое разнообразие, подвижность в виртуозных пассажах, делали его универсальным голосом в широком стилистическом спектре. В статье особо выделена музыка для фагота в творчестве отечественных композиторов-авангардистов.*

***Ключевые слова:** фагот, язычковые духовые инструменты, исполнитель-фаготист, история исполнительства*

***Abstract:** The article is devoted to the history of the development of the bassoon as an orchestral instrument, the main stages of this process are revealed. The features of the formation of the bassoon as a solo, ensemble and orchestral instrument are outlined; the directions of the use of the bassoon in compositional practice are highlighted. The article analyzes the impact on the formation of the original repertoire for the bassoon in the XX century of such a direction as polystylistics, since the middle of the XX century, in relation to any work for the bassoon, it is extremely difficult to carry out stylistic identification. The expressive possibilities of the instrument, such as a huge range, stroke and timbre variety, mobility in virtuoso passages, made it a universal voice in a wide stylistic spectrum. The article highlights the music for the bassoon in the works of Russian avant-garde composers.*

***Key words:** bassoon, reed wind instruments, bassoon player, history of performance*

XX век стал для фагота, как и для всех духовых инструментов, периодом настоящего расцвета в плане расширения оригинального концертного сольного репертуара. Этому периоду предшествовало время интенсивного конструктивного совершенствования фагота. В течение всего XIX столетия разворачивалась настоящая «революция» в сфере производства духовых инструментов. «Революция» протекала в нескольких аспектах:

Во-первых, устранялись конструктивные изъяны, оказывавшие значительное негативное влияние на интонацию духовых. Так, к первой четверти XIX века ни на одном деревянном и медном инструментах, существовавших тогда, не было полноценного хроматического звукоряда, который мог быть исполнен в пределах двух-трех октав [5]. Множество мастеров, сыгравших ключевую роль в развитии производства духовых инструментов — Т. Бем, А. Сакс, В. Випрехт, Й. Мориц и другие, — создавали новые, более совершенные модели деревянных и медных духовых инструментов, на которых стало возможным максимально чистое интонирование в максимально широком диапазоне, с сохранением колористического богатства тембров. Разработка новых моделей флейты, фагота, трубы, гобоя и др. становилась возможной в результате длительной кропотливой экспериментальной работы, в процессе которой методом проб и ошибок каждый из мастеров постепенно находил нужные методы производства и настройки, обеспе-

чивавших соответствие инструмента высшим критериям профессионального исполнительства. Одновременно с этим наметилась и очевидная тенденция к стандартизации производства духовых инструментов.

Если до этого периода на протяжении многих столетий каждый из мастеров лишь ориентировался на некий «общий образец», свободно варьируя конструкцию, строй и диапазон инструмента, то в XIX веке, несмотря на все многообразие чисто инженерных подходов к решению вопроса о конструировании духовых, стремление к единообразию строя, звучания и других выразительных возможностей в рамках одного вида инструмента, становилась все более яркой.

Во-вторых, активно изобретались новые музыкальные инструменты. Так, Адольфом Саксом был создан новый музыкальный духовой инструмент — саксофон, а также сконструировано целое семейство медных духовых инструментов — саксогорнов. В 1835 году происходит важное событие: два мастера — В. Випрехт и Й. Мориц — получают патент на создание первой в истории басовой тубы в строе С, которая за очень короткий промежуток времени прочно вошла в симфоническую и духовую оркестровую практики и полностью вытеснила исполнявшие до ее появления басовые голоса офиклеид и серпент [3]. Теобальд Бём в начале 1830-х создает флейту с принципиально новым клапаным механизмом, благодаря которому инструмент обретает интонационную устойчивость и полный хроматический звукоряд. Изобретение Т. Бема стало очень быстро популярным; его преимущества были настолько значительны, что многие мастера пытались адаптировать его к другим деревянным духовым инструментам. В отношении гобоя и кларнета эти попытки оказались успешными. Что касается фагота, то Ю. А. Усов отмечает: «Попытка оснастить фагот бёмской механикой, произведенной в 1855 году французом Ф. Триебером, не увенчалась успехом. Фагот из-за своих особых акустических условий не воспринял этого нововведения. Лучшим мастером по изготовлению фаготов в 1820–1830 годах считали Ж. Н. Савара. Его инструменты обладали особенно ярким тембром.

Но наибольшего успеха добился известный немецкий фаготист Карл Альменредер.

После одиннадцатилетней работы (1824–1834) он создал фагот, который, по существу, явился прототипом современных инструментов. Ему помогал музыкальный мастер Иоганн Адам Геккель. В 1831 году они совместно основали существующую до наших дней всемирно известную фирму «Геккель» [5, с. 146–147].

Все эти преобразования происходили в контексте гораздо более сложных и фундаментальных процессов.

В. Д. Конен, рассуждая о специфике музыкальной культуры Европы и России XIX века, совершенно справедливо отмечает, что мощный импульс к ее развитию был обусловлен мощными социальными потрясениями, в том числе и революциями, благодаря которым стал возможным выход профессионального музыкального искусства за пределы придворного быта. Усиливавшиеся позиции творчества индивидуального, не обремененного необходимостью принадлежать к дворянскому сословию и создали импульс к развитию музыки в стилевом, жанровом и выразительном плане [2, с. 314–317]. И именно этими обстоятельствами была обусловлена потребность в создании нового инструментария, который обслуживал бы «потребности» нового, освобожденного ис-

куства. Увлеченные поиском новых красок композиторы нуждались в совершенствовании обладающих огромным выразительным потенциалом духовых инструментов. И это породило в какой-то степени парадоксальную ситуацию. С одной стороны, усилиями мастеров конструктивные изъяны уже существующих инструментов были ликвидированы и созданы принципиально новые инструменты, обладающие новыми выразительными возможностями, но с другой — основной сферой применения стал симфонический и духовой оркестры, в то время как сольное и камерное концертное почти на целое столетие ушли «в тень».

Симфоническое оркестровое музицирование в XIX столетии начало свое стремительное развитие и наряду с оперной музыкой стало одним из главных предметов творческого поиска композиторов. Введение в оркестр новых и усовершенствованных духовых существенно разнообразило и обогатило выразительные возможности характерной оркестровой группы.

Однако сами инструменты, получив, наконец, конструктивное совершенство, которое позволило бы им исполнять самый сложный сольный репертуар, остались без внимания композиторов. В итоге, на протяжении большей части XIX столетия оригинальный репертуар для фагота формировался в основном за счет усилий энтузиастов-педагогов и исполнителей, которые, желая популяризовать собственный инструмент, создавали для него оригинальные произведения. Для флейты писали такие исполнители, как Т. Бем, Ж. Демерссман, для трубы — Ж. Б. Арбан, для фагота — К. Альменредер и др.

Сольные сочинения для фагота XIX века, созданные крупными композиторами, единичны, например, Концерт для фагота Дж. Россини.

Однако в XX веке ситуация стала меняться. Композиторы активно искали новые средства музыкальной выразительности, новые тембры, и экспериментировали, сочиняя музыку для традиционно не сольных голосов. Даже такие инструменты, как альт (из семейства струнных смычковых) и туба в XX веке вдруг обрели полноценный сольный концертный репертуар. Фагот, который до этого периода имел свой оригинальный концертный репертуар, но, тем не менее, в большей степени воспринимался как ансамблевый и оркестровый, также в несколько раз увеличил свой сольный репертуар. Он стал востребован как солирующий инструмент в нескольких новых музыкальных направлениях, среди которых основными были неоромантизм, импрессионизм и неоклассицизм. Для фагота писали свои сочинения такие выдающиеся композиторы как Д. Элгар, Э. Вилла-Лобос, П. Хиндемит, А. Жоливе, А. Томази, Д. Уильямс, Н. Рота и др.

Одним из первых в XX веке к фаготу как сольному голосу обратился композитор Эдвард Элгар, написавший в 1909 году Романс для фагота и оркестра. В контексте всего, что было написано для этого инструмента в последующее столетие, «Романс» в настоящее время воспринимается как «стилистическая архаика» — сочинение выполнено в духе романтической традиции с ее характерными выразительными средствами — яркостью гармонических контрастов, основанных на устойчивых тональных соотношениях, сентиментальной яркой мелодикой и др. «Романс» Д. Элгара прочно вошел в репертуар фаготистов именно благодаря его изысканной, выразительной мелодической линии, развивающейся на протяжении всего произведения.

Созданная в 1932 году Сюита-Концертино для фагота и оркестра Э. Вольфом-Феррари, хотя и была выполнена в романтическом ключе, представляла собой гораздо более сложное в драматургическом и выразительном планах сочинение. В этом четырехчастном произведении от исполнителя требуется владение очень широким спектром выразительных средств — широкой певучей кантиленой, виртуозной техникой, многообразием оттенков тембра, широким штриховым спектром, умением выделять динамические, темповые и иные контрасты. Сюита-Концертино пронизана яркими и контрастными образами, что открывает для исполнителя широкие возможности для интерпретации.

Созданный через год (в 1933) «Танец семи нот» для фагота и струнного оркестра Э. Вилла-Лобосом продолжил тенденцию к усложнению сольного репертуара для фагота. В отличие от «романтической» Сюиты-Концертино «Танец семи нот» в большей степени тяготеет к импрессионистскому музыкальному языку. Сочинение отличается сложная, «рваная» фразировка, быстрая смена эпизодов с контрастной фактурой, огромное многообразие вариаций одних и тех же штрихов, причудливая драматургия, необходимость применять *temporubato*, многообразные, требующие исполнительского анализа музыкальные образы.

Однако следует понимать, что помимо роста сольных голосов в концертных жанрах важнейшей особенностью музыкального искусства XX века также стало стремительное развитие камерных жанров. Во многом это явилось реакцией на кризис эпохи романтизма, заканчивавшейся грандиозными симфоническими полотнами А. Брукнера, Р. Вагнера и Г. Малера. Фагот был в полной мере востребован и в камерных жанрах, и как участник духового ансамбля, и как участник смешанного состава, и в инструментальных циклах в ансамбле с фортепиано.

В творчестве так называемых новых венских классиков — А. Веберна, А. Шенберга и др. — фагот представлен в целом ряде произведений для ансамбля. На фоне неоромантического направления в музыке, серийная техника, применяемая композиторами Новой венской школы, обуславливала и специфические выразительные средства задействованных в сочинениях инструментов. Представители «новой венской школы» в своем творчестве делали попытки радикального разрыва с предшествующей музыкальной традицией не только в плане гармонии и мелодики, но и в плане музыкальной драматургии, фразировки, организации фактуры и т.д. Партия фагота в Квинтете А. Шенберга для флейты гобоя, кларнета, фагота и валторны требует от исполнителя виртуозности и развитых навыков выстраивания динамического баланса и чувства вертикали — квинтет отличается сложной полифонической фактурой, все голоса которой фактически выведены за рамки традиционных ладовых тяготений, что существенно осложняет работу всех участников ансамбля по дифференциации функций соло и контрапункта в сочинении. Кроме того, в квинтете на протяжении всего звучания произведения отсутствует какой бы то ни было доминирующий характер изложения музыкального материала — эпизоды с разной фактурой, требующей совершенно разных комплексов выразительных средств меняются очень быстро. Например, кантиленное многоголосие внезапно сменяется острыми по штриху и стремительными по темпу восходящими пассажами у фагота и валторны.

Формирование оригинального репертуара для фагота в XX веке испытало на себе также воздействие такого направления, как полистилистика, то есть «намеренное сочетание в одном произведении несовместимых (или, по крайней мере, резко различных, разнородных) стилистических элементов» [4]. Кроме того, характерной чертой творчества композиторов, начиная с середины прошлого столетия, становится стилевая синтез, при котором в произведении могут сочетаться элементы пусть и не несовместимых, но все же разных в отношении выразительных возможностей стилей. Фактически, начиная с середины XX века, в отношении любого произведения для фагота крайне сложно провести стилевую идентификацию. Все вышерассмотренные примеры по большей части можно отнести к проявлениям того или иного музыкального языка. Если рассматривать одни только жанры инструментальных циклов для фагота и фортепиано, то и здесь крайне сложно определить конкретные стилистические рамки: камерная нотная литература для фагота чрезвычайно разнообразна. Выразительные возможности инструмента, такие, как огромный диапазон, штриховое и тембровое разнообразие, подвижность в виртуозных пассажах, делали его универсальным голосом в ансамбле в широком стилистическом спектре. Особое место в камерной музыке для фагота, безусловно, занимает творчество фаготиста и композитора Виктора Брунса (1904–1996). Родившийся и получивший образование в России, В. Брунс был солистом знаменитого оркестра Ленинградской Филармонии вплоть до 1937 года; после обострившейся политической ситуации он эмигрировал в Европу, где продолжил концертную практику и изучение композиции. Результатом стало его обширное наследие камерной и концертной музыки для фагота. В композиторском творчестве Брунс придерживался в большей мере традиций неоромантизма и экспрессионизма, очень ярко. Техническая сложность его сочинений сочетается с выразительной мелодикой в рамках неоклассицистских форм. В его камерных и концертных сочинениях для фагота это проявилось.

Безусловно, следует отметить творчество композитора Э. Бозза (1905–1991), специализировавшегося по большей части на концертной и камерной музыке для духовых. Э. Бозза — один из последних композиторов импрессионистов XX века — написал несколько ансамблей с участием фагота, в частности, Сонатину для фагота и флейты. В музыке Э. Бозза реализуется синтез таких стилей, как импрессионизм, неоромантизм и неоклассицизм. Характерной чертой является то, что, в отличие от большинства композиторов, Э. Бозза структурирует свои произведения как последовательность разностилевых эпизодов, фактически не объединяя элементы различных музыкальных языков в одной фактуре.

Фактический основатель неоклассицистского направления Пауль Хиндемит (1895–1963) помимо нескольких ансамблей с участием фагота написал также Сонату для фагота и фортепиано, ставшую одним из популярнейших сочинений в репертуаре концертирующих фаготистов. Подробнее данное произведение будет рассмотрено ниже, здесь же следует отметить, что Соната хотя и не отличается стилевым радикализмом, тем не менее, представляет собой достаточно сложное для исполнительской работы с точки зрения выразительных средств, заимствованных из разных направлений, произведений.

Французский композитор Жан Франсе (1912–1997) в своей музыке объединял некоторые черты эстрадного музыкального искусства, неоклассицизма и неоромантиче-

ской мелодики. Его дивертисмент для фагота и струнных является одним из наиболее ярких произведений для фагота XX века.

Особо следует выделить музыку для фагота в творчестве отечественных композиторов, представителей так называемого «второго авангарда» — С. А. Губайдуллиной, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, Ю. Н. Корнакова и др.

Сам по себе, второй авангард — одно из наиболее значимых событий в истории отечественной музыкальной культуры XX века: «Характерной особенностью музыкального авангарда на территории СССР нередко становилась «фольклорная окрашенность», когда новые техники применялись к разработке народных напевов, желательно в их «сыром», непосредственно у народных певцов записанном виде (например, нетемперированный строй русской крестьянской песни мог совмещаться с авангардистской микроинтервальной техникой). Хронологически первой осваиваемой «советским авангардом» техникой был сериализм (в разных видах), затем сонористика, а также алеаторика (композиция по принципу случайности); одновременно началось развитие электронной музыки. Довольно скоро «чистые» системы уступили место разным смешанным техникам: появились понятия «коллажа» (т.е. цитирования «чужого слова») и т.н. полистилистики — термин Шнитке, чьи сочинения наиболее ярко представляют данное явление. В этом пункте к началу 1970-х годов русский авангард «совпал» с некоторыми тенденциями западного искусства. Ко второй половине 1970-х годов, по наблюдениям критиков, стали складываться явления, называемые «новым традиционализмом», неоромантизмом, «новой простотой» (А. Ю. Гончарук) [1, с. 90].

«Второй авангард» стал источником значительного обогащения выразительных средств академического музыкального искусства России. Сонористика и алеаторика открывали перед исполнителями совершенно новые возможности звучания инструментов, вплоть до открытия новых принципов звукоизвлечения. Духовые инструменты и фагот в частности обрели новые совершенно нетипичные исполнительские приемы — например, мультифоник прием, с помощью которого исполнитель добивается многозвучия на инструменте. Мультифоник достижим двумя способами. Один из них — исполнение одного звука голосом одновременно с исполнением обычного звука за счет дыхания.

Однако помимо этого мультифоники — это «сложные звуковые комплексы, которые достигаются с помощью «неправильной» аппликатуры и, часто, особого состояния амбюшюра на деревянных духовых инструментах» [6].

На фаготе мультифоник является чрезвычайно эффективным исполнительским приемом, создающим одновременно яркое, но как бы «механическое звучание».

Помимо мультифоника в исполнительскую практику было привнесены различные виды атипичных штрихов, например, имитация слэпа и других способов звукоизвлечения, таких, как игра без трости, или игра на одной трости, выдыхание или вдыхание (через инструмент) воздуха без звукообразования и др.

Авангардная музыка для фагота, помимо значительного расширения спектра выразительных средств, которыми должен владеть профессиональный фাগотист, также поставила перед исполнителями гораздо более трудные задачи художественного толка. Дело заключалось не в характерном музыкальном языке, который по большому счету просто требовал привыкания, но в гораздо более глубоком, требующем расшифровке образном строе сочи-

нений: «само появление авангардизма на отечественной почве в 1960-е годы было связано с феноменом «приоткрывшегося» после долгих десятилетий огромного окружающего мира, с естественным стремлением узнать и освоить все, что было сделано на Западе в этот период. Подобное стремление было свойственно отнюдь не только тем, кого принято называть «авангардистами», — его испытало тогда большинство представителей всех видов искусств и читающая, слушающая, посещающая выставки публика» [1, с. 91].

Таким образом, данная музыка (в том числе и «авангардные» сочинения для ф-гота) была ярко выраженным элитарным искусством, рассчитанным на подготовленного, высокообразованного слушателя, который в состоянии расшифровать музыкальных язык и, следовательно, скрытые «за ним» образы. Такой «диалог» между композитором и слушателем с необходимостью требует такой же интеллектуальной подготовки и от исполнителя.

Литература

1. *Гончарук А. Ю.* Социально-педагогические основы теории и истории музыкального искусства. — М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. — 175 с.
2. *Конен В. Дж.* Очерки по истории зарубежной музыки. — М.: Музыка, 1997—639 с.
3. *Левашкин А. Р.* Картинки из истории тубы // Туба в России [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tuba.org.ru/news.php>
4. Полистилистика // Музыкальный словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/p/5313.html>
5. *Усов Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1989. — 207 с.
6. *Хруст Н.* Новые техники игры на музыкальных инструментах // Живой журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://dj-khrust.livejournal.com/11689.html>

References

1. *Goncharuk A. Yu.* [Social'no-pedagogicheskie osnovy teorii i istorii muzykal'nogo iskusstva] Socio-pedagogical foundations of the theory and history of musical art. M.-Berlin: Direct-Media, 2015. 175 p.
2. *Konen V. J.* Ocherki po istorii zarubezhnoj muzyki [Essays on the history of foreign music]. M.: Music, 1997. 639 p.
3. *Levashkin A. R.* Kartinki iz istorii tuby [Pictures from the history of tuba] // Tuba in Russia [Electronic resource]. URL: <http://www.tuba.org.ru/news.php>
4. Polistilistika [Polystylistics] // Musical dictionary [Electronic resource]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/p/5313.html>
5. *Usov Yu. A.* Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyyh instrumentah [History of foreign performance on wind instruments]. M.: Music, 1989. 207 p.
6. *Khrust N.* Novye tekhniki igry na muzykal'nyh instrumentah [New techniques of playing musical instruments] // Livejournal [Electronic resource]. URL: <http://dj-khrust.livejournal.com/11689.html>

Жилин Владимир Олегович,

аспирант МГИМ им. А. Г. Шнитке;

научный руководитель — доктор культурологии И. А. Корсакова

Zhilin Vladimir O.,

postgraduate student of the Schnittke Moscow State Institute of Music;

Scientific supervisor — Doctor of Cultural Studies I. A. Korsakova

БАЯН И АККОРДЕОН В КАМЕРНОМ АНСАМБЛЕ

BAYAN AND ACCORDION IN A CHAMBER ENSEMBLE

***Аннотация:** В данной статье сделан краткий экскурс развития баяно-аккордеонного искусства в России, становления сольного и ансамблевого исполнительства, и, прежде всего, в камерно-академическом направлении. Автор приводит имена отечественных и зарубежных композиторов, известных исполнителей, поднимает проблему подготовки молодых музыкантов и возможности формирования камерных ансамблей с участием баяна или аккордеона в учебных заведениях.*

***Ключевые слова:** Баян, аккордеон, музицирование, камерные ансамбли, тембровые гармоника*

***Abstract:** This article provides a brief overview of the development of accordion and accordion art in Russia, the formation of solo and ensemble performance, and, above all, in the chamber-academic direction. The author cites the names of domestic and foreign composers, famous performers, raises the problem of training young musicians and the possibility of forming chamber ensembles with the participation of bayan or accordion in educational institutions.*

***Key words:** Accordion, accordion, music making, chamber ensembles, timbre harmonics*

В нашей музыкальной культуре сегодня, в первой четверти XXI столетия, баян и аккордеон занимают особое, но недостаточно значимое место. Десятилетиями складывались традиции музицирования на инструменте в рамках народно-инструментального жанра. Хорошо известно, что, начиная с 1897 года, времени изобретения валиковой механики в левом полукорпусе инструмента, позволяющей играть с аккомпанементом во всех двадцати четырёх тональностях, на протяжении доброго десятка лет гармоника трансформировалась в инструмент, получивший за свою певучесть и красоту тембра название «Баян» (от старинного глагола баять и былинного певца-сказителя Бояна). Господствующая гармонь была широко распространена в народных массах, не требовала больших усилий для освоения примитивных наигрышей, частушек и плясок, и совершенно естественно была отнесена в разряд народных инструментов, наряду с гуслиями, балалайкой и домрой. Профессиональное обучение на народных инструментах в России началось с 1918 года в музыкальном техникуме имени Красной Пресни (впоследствии — музыкальное училище имени Октябрьской революции и Колледж МГИМ имени А. Г. Шнитке), а класс баяна и вовсе начал формироваться в начале 20-х годов.

Первые известные исполнители-баянисты играли преимущественно обработки народных песен и танцев, несложные переложения классической музыки с заметным искажением оригинального текста, адаптированного к фактурным возможностям инструмента. Художественная ценность такого музицирования была весьма невысокой, а культура владения звуком походила на традиционную, гармонную. В конце 20-х годов сформировался и первый профессиональный ансамбль — Первое русское трио (А. Кузнецов, Я. Попков, А. Данилов), в репертуар которого входили популярные сочинения

Ф. Шопена, Ж. Бизе, П. И. Чайковского. В бытовом, домашнем музицировании не раз соединялись баян и балалайка. А в начале 60-х годов был создан дуэт Олега Глухова (балалайка) и Валерия Азова (баян), участвовавший не одно десятилетие в профессиональной концертной деятельности. Шли годы, баян претерпевал значительные конструктивные изменения, активно совершенствовался. Пожалуй, первым баянистом академического исполнительского направления можно считать Павла Гвоздева, музыканта, окончившего Ленинградскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу фортепиано и отдавшего свою жизнь служению баяну. Одним из первых Павел Гвоздев освоил готово-выборную левую клавиатуру баяна, выступил, как баянист, с первым сольным концертом, в программу которого входили сочинения русской и зарубежной классики. В наследие Павел Гвоздев оставил ряд весьма грамотных и по сегодняшним меркам переложений для баяна классической музыки.

В 1939 году был проведён первый Всесоюзный смотр-конкурс исполнителей-народников, где встретились молодые украинские музыканты: Николай Ризоль, Иван Журомский, сёстры Раиса и Мария Белецкие, объединившиеся в замечательный ансамбль. Под руководством Николая Ризоля был создан Квартет киевской филармонии, концертировавший более пятидесяти лет. В репертуар коллектива входили многочисленные сочинения классики, музыка советских композиторов, собственные обработки народных мелодий разных стран мира. Значительный след в ансамблевом исполнительстве оставило Уральское трио баянистов (А. Хижняк, И. Шепельский, Н. Худяков). Произведения их концертного репертуара были напечатаны во многих сборниках и записаны на 15 CD. В середине 50-х годов преподавателем музыкального училища имени Октябрьской революции Вячеславом Ивановичем Розановым был создан октет баянистов, игравших на тембровых гармониках мастера Косорукова (пикколо, флейта, труба, гобой, кларнет, валторна, фагот и туба), имитирующих, и вполне успешно, тембры духовых инструментов. Интересно, что в этом составе играл будущий дирижёр государственного симфонического оркестра, народный артист СССР Владимир Федосеев. Уникальный комплект инструментов впоследствии позволил сформировать Оркестр тембровых гармоник (руководитель Валерий Соморов) успешно концертировавший, ставший лауреатом международных конкурсов. Тембровые гармоники сохранились и сегодня и используются в учебной и концертной практике. А на концертной сцене постоянно работает секстет тембровых гармоник — Русский тембр. И всё же, эти ансамбли были однородными по составу, состояли из различных моделей гармоник. Приходится отметить, что ни репертуарные пристрастия, ни наличие удивительных гармоник не компенсируют в полной мере акустических свойств и разнообразия тембровых красок академических инструментов, культуры исполнения, свойственной составам, в которые входят инструменты симфонического оркестра.

В послевоенный период нашими мастерами были сконструированы модели многотембровых, готово-выборных баянов, изготавливавшиеся вначале по индивидуальному заказу, а с 60-х годов в массовом порядке. Огромное значение в профессиональном росте музыкантов-народников сыграло открытие в 1948 году факультета народных инструментов в Музыкально-педагогическом институте (ныне РАМ) имени Гнесиных. Имена первых баянистов, получивших высшее профессиональное музыкальное образование,

золотыми буквами вписаны в историю развития нашего инструмента. Среди них, в рамках данной статьи, выделю имя Народного артиста СССР Юрия Ивановича Казакова. Молодой музыкант, прошедший Великую Отечественную войну с концертными фронтовыми бригадами, награждённый орденами и медалями, первым вступил в творческое содружество с музыкантами академического жанра. Ю. И. Казаков играл камерную музыку в ансамбле с арфистами, скрипачами, флейтистами, виолончелистами. Именно такие ансамбли и явились первым опытом музицирования баянистов в составе академического камерного состава.

С той поры прошло не одно десятилетие, выросла целая плеяда выдающихся музыкантов, усовершенствовался модельный ряд клавишных инструментов, равноправное положение с баяном занял аккордеон (гармоника с рояльным типом правой клавиатуры), и главное, значительно расширились репертуарные возможности исполнителей. На баяне и аккордеоне сегодня звучат сложнейшие органнне и клавирные сочинения И. С. Баха и других композиторов эпохи барокко. Без текстовых искажений исполняются опусы Д. Скарлатти и других клавесинистов, сонаты Й. Гайдна и В. Моцарта, виртуозные сочинения Ф. Листа и М. Мошковского, пьесы русских и зарубежных композиторов-романтиков, оригинальные сочинения для инструмента и ансамблей камерно-академического состава. Баян и аккордеон популярны во всём цивилизованном мире: в Европе, Северной и Южной Америке, Китае и Японии, Казахстане и Армении, во многих странах Африки. Ведущие исполнители выступают в качестве солистов с симфоническими оркестрами, играют в ансамблях с выдающимися музыкантами других специальностей. Особенно широко такое сотрудничество распространено в европейских государствах, где к созданию новой оригинальной музыки для аккордеона/баяна, или с участием нашего инструмента, обращаются ведущие композиторы нашего времени: Хуго Герман, Курт Швен, Бент Лорентсен, Эрки Йокинен, Вольганг Якоби, Торбёрн Лундквист, Магнус Линдберг, Арне Нордхейм, Кавели Ахо, Оле Шмидт, Лучано Берио, Богдан Довлаш, Вацлав Троян, Индржих Фельд, выдающиеся композиторы Японии Юджи Такахаши и Тошио Хосокава.

В России академическое направление в исполнительстве активно развивается уже более полувека. Достаточно привести имена выдающихся музыкантов разных поколений: Павла Гвоздева, Эдуарда Митченко, Анатолия Полетаева, Юрия Вострелова, Фридриха Липса, Александра Склярова, Иосифа Пурица, Александра Дмитриева, Юрия Шишкина. В основе их репертуара — произведения русской и зарубежной классики, современная оригинальная камерная музыка. В наше время приоритетом в подготовке молодых баянистов в высших учебных заведениях является изучение полифонических циклов, классических сонат, переложений и транскрипций фортепианной, скрипичной, духовой музыки и, безусловно, оригинальные камерные сочинения для баяна.

Всё это, на мой взгляд, говорит о том, что представления о баяне и аккордеоне как об исключительно народных инструментах давно устарели. В профессиональном исполнительстве большинства стран — это полноценные академические инструменты, наряду с инструментами симфонического состава, роялем. Для нашего инструмента создано огромное количество оригинальной академической литературы, на порядок больше, чем для балалайки и домры вместе. В последние годы

в нашей стране появляется всё больше высокохудожественных опусов и для камерных составов с баяном или аккордеоном. София Губайдулина, Сергей Беринский, Михаил Броннер, Ефрем Подгайц, Татьяна Сергеева, Татьяна Шкербина и другие талантливые композиторы уже создали, и всё чаще обращаются в своём творчестве к разнообразным по составу ансамблям с нашим любимым инструментом. Приведу лишь некоторые примеры: «In Stose» для виолончели и органа (баяна) Софии Губайдулиной, «Морской пейзаж» — поэма для скрипки и баяна Сергея Беринского, «Сад снов» для баяна и виолончели, «Адам и Ева», «Лестница Иакова» для скрипки и баяна Михаила Броннера, «Ave Maria» для баяна и виолончели Романа Леденёва, «Амариллисис» — фантазия для баяна и фортепиано, «Ночные цветы», «Жасмин» для баяна (аккордеона) и фортепиано Татьяны Сергеевой, «Ожидание нежности» для альты, аккордеона и виброфона Ефрема Подгайца, «Сквозь порядок» /посвящение Сергею Беринскому/ для кларнета, фортепиано и баяна Татьяны Шкербиной, «Молитвы предков» для струнного квартета и аккордеона Владимира Беляева, «BADINERIE» для двух баянов и ударных Евгения Петрова, Концертное скерцо для скрипки, баяна и фортепиано В. Дорохина. Среди молодых композиторов отмечу интересное сочинение доцента МГИМ имени А. Г. Шнитке Вячеслава Недосекина «Над водой» для гобоя, фагота и баяна. Методика обучения на клавишных язычковых инструментах значительно отличается от методик обучения на струнных инструментах. В начальном периоде обучения освоение баяна и аккордеона является самым сложным процессом среди всех акустических инструментов. Два разных мануала по конструкции и тактильным ощущениям, значительный вес, отсутствие визуального контроля, разнообразная дифференцированная работа мышц на ведение меха и соприкосновения с клавиатурами, координация всех игровых движений представляют для детей большие трудности.

К сожалению, сокращения учебных планов школ искусств не способствуют развитию ансамблевого музицирования детей. Однородные ансамбли в старших классах предпрофессиональной направленности формируют лишь минимальные навыки коллективного музицирования, а проблемы с тарификацией педагогов ставят непреодолимый барьер на пути создания ансамблей из учеников разных отделов, ограничивают дружбу и профессиональное товарищество детей. Такое положение дел обедняет творческий процесс обучения, лишает детей возможности воспитываться в среде разнообразной по тембру и колористическим краскам музыки, сужает представления о красоте музыки, репертуарный диапазон. Великий реформатор сцены К. С. Станиславский подчеркивал: «Вы зависите от ваших товарищей, так же как они зависят от вас. Коллективное искусство создаётся только в атмосфере содружества и взаимной помощи. Забота о товарищеских отношениях есть забота об общем деле» [7, с. 326]. Эти слова имеют прямое отношение к работе в составе ансамбля. Немногим лучше обстоят дела и в профессиональных учебных заведениях. Играть с домрой, балалайкой, в рамках одной кафедры, — пожалуйста. А со смычковыми, духовыми, фортепиано, ударными инструментами — большая проблема. В этом отношении мы всё больше отстаём от европейских школ, где сотрудничество в самых разнообразных по составу ансамблях всегда приветствуется. Великолепные камерные ансамбли студентов привозят на меж-

дународные конкурсы профессора высших школ музыки (академий) из разных городов Европы Элизабет Мозер, Стефан Хуссонг, Богдан Довлаш, Матти Рантанен. У нас этой сферой творческой деятельности по-настоящему занимаются лишь единицы, а среди молодых, но достаточно зрелых и талантливых музыкантов, недавних лауреатов престижных конкурсов, необходимо выделить Марию Власову, Семёна Шмелькова и Иосифа Пурица (младшего), играющих в различных камерных составах. Не умаляя достоинств однородных ансамблей, должен отметить, что ничто так не совершенствует художественную культуру, стилистически точное прочтение музыки различных эпох, процесс звукотворчества молодых баянистов и аккордеонистов, как сотрудничество в составе камерного ансамбля. Такая творческая деятельность обогащает тембродинамические представления, способствует формированию более отточенных артикуляционных навыков, остроты атак и снятий в построениях, прививает ощущение динамической сбалансированности, а в современной музыке совершенствует выполнение нетрадиционных колористических эффектов и приёмов.

В современном исполнительстве на баяне и аккордеоне следует выделить три основных жанровых направления: камерно-академическое, фольклорное и эстрадно-джазовое. В каждом из них были и есть талантливые исполнители как в России, так и за рубежом. В камерно-академическом жанре, помимо названных уже исполнителей, это отечественные музыканты — В. Бесфамильнов, В. Голубничий, Ю. Дранга, Ю. Брусенцев, П. Фенюк, А. Селиванов, С. Осокин, Н. Власов; за рубежом — Могенс Эллегард, Гейр Драуксвол, Стефан Хуссонг, Инъяки Альберди, Мие Мики, Клаудио Якомучи, Ксяо Нан. В фольклорном направлении — И. Паницкий, А. Шалаев и Н. Крылов (дуэт баянистов, работавший с народной артисткой СССР Людмилой Георгиевной Зыкиной), В. Гридин, Н. Миронов. В особенно популярном сегодня эстрадно-джазовом жанре — из старшего поколения это Борис Ермилович Тихонов, Валерий Ковтун, Андре Астье, Марсель Азола, Френк Марокко, Ришар Гальяно; среди более молодых — Ренцо Руджери, Алан Музикини, Фридерик Балдо, Сергей Осокин, Айдар Салахов, Пьетро Адранья. Эти музыканты всегда играли с ансамблями разных составов, в которые включались контрабас, гитара, скрипка, рояль, бас-гитара, саксофон, кларнет, ксилофон, кахон и другие духовые и ударные инструменты.

Особое место занимает композитор и исполнитель из Аргентины Астор Пьяццолла. Играя на бандонеоне (разновидность гармоника) в составе различных ансамблей с лучшими музыкантами своего времени, он поднял обычные милонги до высокого искусства нового аргентинского танго, создал прекрасные романтические композиции, радующие музыкантов и слушателей во всём мире уже более полувека.

Подводя итоги, можно смело утверждать, что музыканты, получившие академическое образование и прошедшие школу классической музыки, наиболее ярко и целостно раскрывают свой талант как солисты, так и участники ансамблей в любом репертуарном жанре. Исполнительская культура баянистов и аккордеонистов будет неуклонно расти, если в учебных заведениях, начиная со школы искусств, появятся большие возможности формирования ансамблей из инструменталистов разных отделов и кафедр, позволяющие наиболее полноценно развиваться всему новому поколению молодых музыкантов.

Литература

1. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сборник трудов Российской академии музыки имени Гнесиных / Сост.: Ф. Р. Липс, М. И. Имханицкий. Вып. 178. — М., 2010. — 253 с.
2. *Имханицкий М. И.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — 375 с.
3. *Липс Ф. Р.* Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика переложения музыкальных произведений для баяна. — М.-Курган: Мир нот, 1999. — 96 с.
4. *Липс Ф. Р.* Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 1998. — 145 с.
5. *Мирек А.* И звучит гармоника. — М.: Советский композитор, 1979. — 176 с.
6. *Розанов В. И.* Русские народные инструментальные ансамбли: Произведения из репертуара различных ансамблей. — М.: Музыка, 1972. — 155 с.
7. *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. — М., 1953.

References

1. Voprosy sovremennogo bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: Sbornik trudov Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Questions of modern accordion and accordion art: Collection of works of the Gnessin Russian Academy of Music] / Comp.: F. R. Lips, M. I. Imkhanitsky. Issue 178. — M., 2010. — 253 p.
2. *Imkhanitsky M. I.* Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona [Music of foreign composers for bayan and accordion]. — M.: RAM im. Gnessinykh, 2004. — 375 p.
3. *Lips F. R.* Ob iskusstve bayannoj transkripcii: teoriya i praktika perelozheniya muzykal'nykh proizvedenij dlya bayana [On the art of accordion transcription: theory and practice of transcription of musical works for accordion]. — M.-Kurgan: The World of notes, 1999. — 96 p.
4. *Lips F. R.* Iskusstvo igry na bayane [The art of playing the accordion]. — M.: Music, 1998. — 145 p.
5. *Mirek A.* I zvuchit garmonika [And the harmonica sounds]. — Moscow: Soviet composer, 1979. — 176 p.
6. *Roza nov V. I.* Russkie narodnye instrumental'nye ansambli: Proizvedeniya iz repertuara razlichnykh ansamblej [Russian folk instrumental ensembles: Works from the repertoire of various ensembles]. — M.: Music, 1972. — 155 p.
7. *Stanislavsky K. S.* Stat'i, rechi, besedy, pis'ma [Articles, speeches, conversations, letters]. — M., 1953.

Леденёв Андрей Иванович,

доцент кафедры народного исполнительского
искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке,
Заслуженный работник культуры РФ

Ledenev Andrey I.,

Associate Professor of the Department of Folk Performing Arts
of the Schnittke Moscow State Institute of Music,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation

Т. С. Лачинова

КЛАСС ГИТАРЫ В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ МУЗЫКИ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

GUITAR CLASS AT THE SCHNITTKE MOSCOW STATE MUSIC INSTITUTE

***Аннотация:** В статье описывается история развития и становления класса гитары в МГИМ им. А. Г. Шнитке. Автор приводит факты из биографии известных преподавателей учебного заведения, прошедшего исторический путь от Первой Народной музыкальной школы, затем музыкально-инструкторского техникума имени Октябрьской революции, музыкального училища имени Октябрьской революции до Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. Статья основана на документальных источниках, иллюстрирована фотографиями из архивов института и личного архива автора.*

***Ключевые слова:** класс шестиструнной гитары, музыкальное училище имени Октябрьской революции, традиции МГИМ им. А. Г. Шнитке*

***Abstract:** The article describes the history of the development and formation of the guitar class at the Schnittke Moscow State Institute of Music. The author cites facts from the biography of famous teachers of an educational institution that has passed the historical path from the First Folk Music School, then the October Revolution Music Instructor College, the October Revolution Music School to the Schnittke Moscow State Institute of Music. The article is based on documentary sources, illustrated with photographs from the archives of the Institute and the personal archive of the author.*

***Key words:** six-string guitar class, music college named after the October Revolution, traditions of the Schnittke Moscow State Institute of Music*

В 1930 году в Государственном музыкально-инструкторском техникуме им. Октябрьской революции был открыт **класс шестиструнной гитары**. Его основатель — талантливый музыкант-исполнитель, автор первой в СССР «Школы игры на шестиструнной гитаре» (1934 г.) **Петр Спиридонович Агафшин (1874–1950)**.

Выходец из простой крестьянской семьи (страсть к гитаре он унаследовал от отца), Агафшин начинал свой творческий путь как гитарист-семиструнник. Переехав из родного села Пирогово Рязанской губернии в Москву, он, будучи самоучкой, в 16-летнем возрасте изучает нотную грамоту под руководством гитариста А. И. Бенедиктова, а несколько позже берет уроки у выдающегося гитариста-просветителя В. А. Русанова. В 1901 году Агафшин, покоренный игрой гитариста-шестиструнника Антонио Доминичи, решительно порывает с семиструнной гитарой.

Еще до революции П. Агафшин участвовал во многих концертах, в частности, аккомпанировал таким великим певцам как Ф. Шаляпин, Т. Руффо, премьеру московского Большого театра А. П. Бонавичу — популярному исполнителю неаполитанских песен. В 1898–1908 годах Агафшин — солист и концертмейстер Московского общества мандолинистов и гитаристов, с 1912 — артист оркестра Малого театра, где проработал более 40 лет.

Личное знакомство и общение с испанским гитаристом-виртуозом Андресом Сеговией, выступавшим в Советском Союзе с концертами в 1926 и 1927 годах, побудило Агафшина написать книгу «Новое о гитаре» (1928 г.), впервые познакомившую



Сидят: А. Иванов-Крамской, П. Агафшин, Л. Валькер, директор техникума им. Октябрьской революции В. Ревич. Стоят: второй справа — Д. Челноков, крайний справа — гитарный мастер Ф. Савицкий.

русских читателей с историей шестиструнной гитары, деятельностью Сеговии и произведениями испанских композиторов-гитаристов. Изучив многие приемы игры Сеговии, Агафшин становится одним из лучших отечественных гитаристов первой половины XX столетия. В историю гитарного искусства он вошел и как редактор-составитель десяти сборников пьес из репертуара иностранных гитаристов, а также автор шести альбомов собственных переложений и композиций для шестиструнной гитары.

В 1935 году в СССР приезжает выдающаяся австрийская

гитаристка Луиза Валькер, а годом позже — вновь А. Сеговия. Интересно, что оба исполнителя во время своих выступлений в Москве посетили музыкальный техникум им. Октябрьской революции, где им были представлены лучшие ученики класса Агафшина **Александр Иванов-Крамской** и **Дмитрий Челноков**. Иванов-Крамской стал впоследствии не только известным исполнителем, но и вошел в историю отечественной музыкальной культуры как дирижер, педагог, композитор, автор музыкальных произведений (более 100) и учебно-методической литературы для гитары (с 1959 г. — заслуженный артист России). Он развернул широкую концертную деятельность — как сольную, так и ансамблевую, выступая с выдающимися вокалистами (Н. А. Обуховой, И. С. Козловским, Г. П. Виноградовым), скрипачами (Л. Б. Коганом, Э. Д. Грачом). В 50-е годы Иванов-Крамской — единственный советский гитарист, чье искусство получило отклик за границей. Американская граммофонная фирма «Монитор» удостоила музыканта пластинки с записью его исполнения произведений М. Джулиани, М. Высотского, Баха-Сеговии и собственных вариаций на тему русской народной песни.

Но вернемся к П. С. Агафшину. Класс гитары в музыкальном училище им. Октябрьской революции он вел вплоть до своей кончины в 1950 году. Среди его учеников: артистка ансамблей и оркестров Всесоюзного радиокомитета, исполнитель и педагог **Евгения Макеева**, гитарист цыганского театра «Ромэн» **Евгений Русанов**, яркий исполнитель (в частности, выступавший в дуэте с Ивановым-Крамским), педагог и аранжировщик для народных оркестров и ансамблей гитар **Анатолий Кабанихин**, композитор, автор обработок и сочинений для гитары, домры, балалайки, баяна, различных ансамблей и оркестра русских народных инструментов (всего — около четырехсот произведений) **Владимир Дитель**, гитарист **Георгий Еманов**.

Георгий Иванович Еманов (1906–1984) проявил себя, прежде всего, как талантливый преподаватель. Долгие годы он был заведующим отделом народных инструмен-

тов родного училища, знакомил учащихся с гитарой как дополнительным инструментом, а когда вновь был открыт специальный класс гитары¹, стал ведущим педагогом по данной специальности. Еманов воспитал немало замечательных музыкантов. Это: **Н. А. Кошкин** — один из самых исполняемых в мире композиторов-гитаристов, музыкант, активно гастролирующий по всему миру, участник и победитель престижных конкурсов и фестивалей как артист и композитор, постоянный член жюри многих значимых музыкальных соревнований; гитарист, рок-музыкант, композитор **В. И. Зинчук**, гитаристы **Ю. Н. Кузнецов** и заслуженный артист России **А. П. Мартынов**, заслуженный артист России **А. А. Суетин** — ведущий российский лютнист, автор уникальных транскрипций для барочной лютни, мастер-реставратор и коллекционер старинных щипковых инструментов, лектор-просветитель, образовавший в 2003 году с вышеназванным А. Мартыновым дуэт «Альтернатум».



Н. А. Кошкин



Никита Арнольдович Кошкин, преподававший в училище в 1980-е годы, воспитал, в свою очередь, лауреатов международных конкурсов **Е. Ю. Финкельштейна** (заведующего кафедрой классической гитары в ГКА им. Маймонида) и **К. А. Гитман**, а также **А. С. Рейна**, позже окончившего МГК им. П. И. Чайковского и аспирантуру по специальности «Оперно-симфоническое дирижирование». А. Рейн вел класс гитары, а затем класс дирижирования и руководил Камерным оркестром в МГИМ им. А. Г. Шнитке; в настоящее время — старший преподаватель Кафедры оперно-симфонического дирижирования в РАМ им. Гнесиных. Из учеников Н. Кошкина нельзя не отметить **Анну и Дмитрия Колесниковых**; ныне они живут в Германии и руководят собственной музыкальной школой (Musikschule Kolesnikov).

Среди преподавателей, работавших в нашем училище, позже — колледже, в разные годы, назовем супругов **Владимира и Нину Славских** (Владимир Владимирович некоторое время был председателем Творческого объединения московских гитаристов), заслуженную артистку России **В. Фадееву**, Почетного работника культуры г. Москвы **Г. Фетисова**, **Б. Мещерякова**. В. Славский воспитал целую плеяду талантливых гитаристов, в том числе **П. Панина**, **А. Шавырина**, **С. Мирзояна**.

Особая страница в истории МГИМ им. А. Шнитке — преподавательская деятельность выдающегося музыканта и педагога, первого исполнителя многих гитарных

¹ Изгнание гитары, мандолины, аккордеона из училища было обусловлено борьбой с космополитизмом, развернувшейся в нашей стране в конце 1940-х — начале 1950 годов.



Н.А. Комолятов с учениками

Дмитрий Загуменников и музыкант, композитор, исполнитель российских и мировых премьер ряда сочинений для гитары **Борис Фокеев**. Ученик Комолятова в высшем звене МГИМ им. А. Шнитке **Максим Лысов** (в колледже Лысов учился у Г. Фетисова) продолжил обучение и дальнейшую творческую жизнь в ФРГ. Ныне он выступает в основном как гитарист-семиструнный, успешно преподает в музыкальной школе им. Клары Шуман в Дюссельдорфе, имея многих учеников — лауреатов разнообразных музыкальных состязаний, дирижирует Landes Zupforchester NRW «Altra Volta», выпустил два CD-диска.

Но, безусловно, самый известный ученик Н. Комолятова — один из лучших гитаристов современности, лауреат 36 международных конкурсов (в пятнадцати из которых завоеваны первые премии) **Артем Дервояд**. Артем получил среднее специальное образование в классе Н. Комолятова в музыкальном колледже МГИМ им. А. Г. Шнитке, а затем продолжил обучение у своего любимого педагога в РАМ им. Гнесиных, сначала в высшем звене и позже — в ассистентуре-стажировке. Ныне он сам является старшим преподавателем РАМ им. Гнесиных, ведет активную концертную деятельность, выступая в знаменитых концертных залах мира, сотрудничает со многими зарубежными и отечественными симфоническими оркестрами. В 2007 году в Канаде вышел дебютный диск гитариста с музыкой русских композиторов на ведущем лейбле классической музыки — «Naxos». В 2009 в Мадриде А. Дервояд записал второй альбом — с музыкой Лео Брауэра, посвященный 70-летию выдающегося кубинского музыканта.

С 1997 года и по настоящее время класс гитары в МГИМ им. А. Г. Шнитке ведет лауреат международных конкурсов **Вадим Александрович Кузнецов** (с 2004 г. — доцент, с 2009 г. — профессор). Более 25 лет В. Кузнецов активно га-

произведений советских, российских и зарубежных авторов, заслуженного артиста России, профессора **Николая Андреевича Комолятова**. Его творческий путь отмечен многочисленными зарубежными гастролями, записями на радио и телевидении, интересной дискографией. Николай Андреевич проработал в колледже и вузе МГИМ им. А. Шнитке более 20 лет (с 1992 г.), сначала в качестве совместителя, затем — основного работника. Назовем наиболее ярких выпускников Н. А. Комолятова, обучавшихся в колледже МГИМ им. А. Г. Шнитке. Это — лауреаты всероссийских и международных конкурсов



стролировал в России и за рубежом как солист и в дуэте с Ксенией Гитман. Он постоянно выезжает в различные регионы нашей страны для проведения мастер-классов, семинаров или работы в качестве члена жюри музыкальных конкурсов, участвует в международных гитарных симпозиумах. В. Кузнецов является автором ряда научных и учебно-методических работ. Среди учеников Вадима Александровича — 14 студентов и выпускников, ставших лауреатами и дипломантами свыше 60 национальных и международных конкурсов, в том числе **А. Максимкина, Е. Станиловская, К. Югай**. Особо надо сказать о выпускницах колледжа 2011 года **Ирине Александровой** и **Елене Фоменко**. И. Александрова — обладательница свыше 15 премий и призов международных конкурсов, занимается концертной деятельностью, как сольно, так и в дуэте «Сфера» с флейтисткой Полиной Баулиной. Е. Фоменко — обладательница 4-х Первых премий и лауреат 13 международных конкурсов, стипендиат ассоциации «Иегуди Менухин — Живая музыка», в настоящее время магистрант мюнхенской Высшей школы музыки и театра.



Безусловно, сложившиеся в МГИМ им. А. Г. Шнитке традиции преподавания гитары позволяют с уверенностью программировать будущие творческие достижения учащихся и педагогов.

Литература

1. *Вольман Б. А.* Гитара в России. М., 1961.
2. *Горлинский В. И.* От школы к институту — 80 лет: Летопись учебного заведения. М., 1998.
3. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002.
4. *Имханицкий М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М., 2008.
5. *Степчкова Л. А.* Перелистывая страницы памяти. М., 2002.
6. Видеошкола игры на гитаре Юрия Кузнецова: сайт. URL: <http://www.mygitar.ru/294-klassicheskaya-gitara-uroki-moskva.html> дата обращения 21.08.2018.
7. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/agafoshin.htm> дата обращения 21.08.2018.
8. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/kabanichin.htm> дата обращения 21.08.2018.
9. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.mmv.ru/person/suetin.htm> дата обращения 21.08.2018.
10. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/gitman.htm> дата обращения 21.08.2018.
11. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/panin.htm> дата обращения 21.08.2018.

12. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и композиторы»: сайт. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/martynov.htm> дата обращения 21.08.2018.
13. История гитары в лицах. 2/2013: сайт. URL: http://www.guitar-times.ru/pages/magazine/IGvL_8_2013.pdf дата обращения 21.08.2018.
14. http://guitar-nsk.ru/publ/biografii_gitaristov/emanov_georgij_ivanovich/4-1-0-258 дата обращения 21.08.2018.
15. https://ru.wikipedia.org/wiki/Зинчук,_Виктор_Иванович дата обращения 21.08.2018.
16. https://ru.wikipedia.org/wiki/Суетин,_Александр_Александрович дата обращения 21.08.2018.
17. https://ru.wikipedia.org/wiki/Финкельштейн,_Евгений_Юльевич дата обращения 21.08.2018.
18. <http://music.proznai.com/guitar.php?слово=909> дата обращения 21.08.2018.
19. <http://music.proznai.com/guitar.php?слово=1076> дата обращения 21.08.2018.

References

1. *Wolman B. L.* Gitara v Rossii [Guitar in Russia]. M., 1961.
2. *Gorlinsky V.I.* Ot shkoly k institutu — 80 let: Letopis' uchebnogo zavedeniya [From school to the Institute for 80 years: a Chronicle of the institution]. M., 1998.
3. *Imhanitsky M. I.* Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah [A History of performing on Russian folk instruments]. M., 2002.
4. *Imhanitsky M. I.* Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnyh instrumentov v Rossii [Formation of string-plucked string folk instrument in Russia]. M., 2008.
5. *Slepikova L. A.* Perelistyvaya stranicy pamyati [Turning the pages of memory]. M., 2002.
6. [Videoshkola igry na gitare YUriya Kuznecova: sajt] The video school guitar by Yuri Kuznetsov: website. URL: <http://www.mygitara.ru/294-klassicheskaya-gitara-uroki-moskva.html> accessed 21.08.2018.
7. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/agafoshin.htm> accessed 21.08.2018.
8. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/kabanichin.htm> accessed 21.08.2018.
9. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.mmv.ru/person/suetin.htm> accessed 21.08.2018.
10. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/gitman.htm> accessed 21.08.2018.
11. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/panin.htm> accessed 21.08.2018.
12. [Illyustrirovannyj biograficheskij enciklopedicheskij slovar' «Gitaristy i kompozitory»: sajt] Illustrated biographical encyclopedia "Guitarists and composers": website. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/martynov.htm> accessed 21.08.2018.
13. Istoriya gitary v licah [The history of the guitar in the faces]. 2/2013: website. URL: http://www.guitar-times.ru/pages/magazine/IGvL_8_2013.pdf accessed 21.08.2018.
14. http://guitar-nsk.ru/publ/biografii_gitaristov/emanov_georgij_ivanovich/4-1-0-258 accessed 21.08.2018.
15. https://ru.wikipedia.org/wiki/Zinchuk,_viktor_ivanovich accessed 21.08.2018.
16. https://ru.wikipedia.org/wiki/Suetin,_alexandr_alexandrovich date of address 21.08.2018.

17. https://ru.wikipedia.org/wiki/Finkelshtein,_evgeniy_yulevich date of address 21.08.2018.
18. <http://music.proznai.com/guitar.php?slovo=909> accessed 21.08.2018.
19. <http://music.proznai.com/guitar.php?slovo=1076> accessed 21.08.2018.

Лачинова Татьяна Суреновна,
преподаватель кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке
Lachinova Tatiana S.,
Lecturer of the Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art of the Schnittke Moscow State Institute of Music

ФОТОГАЛЕРЕЯ

1. А.И. Щербакова избрана ректором на 5 лет





<http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1849>

2. Шнитке-оркестру 5 лет:



<http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1853>

3. Международный научный форум в честь 85-летия
со дня рождения Альфреда Шнитке «Музыкальные миры Альфреда Шнитке»
фото афиша (файл a1)



Студенты и преподаватели на Новодевичьем кладбище у могилы А. Шнитке



Мастер-класс Л. Кавиной (терменвокс)
в Концертном зале МГИМ им. А. Г. Шнитке

4. Общероссийский конкурс «Лучший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин детской школы искусств» 4–11 декабря 2019



Жюри Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин детской школы искусств»

Уроки-репетиции:



Татьяна Петровна Богданова с учениками Академии хорового искусства



Елена Юрьевна Столова

МАСТЕР-КЛАССЫ:



Р. Р. Шайхутдинов



М. А. Егорова



Церемония награждения победителей Конкурса

5. Общероссийский конкурс «Лучшая детская школа искусств»
7–11 декабря 2019

МАСТЕР-КЛАССЫ:



В. А. Недосекин



Т. И. Петренко

Творческие встречи:



М. М. Кизин

Цимбалов А. В. со студентами колледжа МГИМ им. А. Г. Шнитке:



Концерт юных дарований



Народный хор учащихся ДМШ им. Ю. А. Шапорина

Выставка юных дарований:



Выставка в фойе Рахманиновского зала Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. (на фото: директор «Детской школы искусств № 3 (художественной)» города Калуги Е. В. Глушкова — 3-я справа в окружении членов жюри и директоров ДШИ-победителей Конкурса)

Круглый стол



Директора детских школ искусств — победителей Конкурса

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствоведения, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.

2. Язык издания – русский, английский.

3. К публикации принимаются статьи от 10000 до 20000 печатных знаков (в указанный объем входит аннотация на русском языке, ключевые слова, перечень литературы). Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».

4. Редакция производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редакция принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.

5. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания. В случае необходимости редакция вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.

6. Публикации осуществляются на возмездной и безвозмездной основе. Стоимость услуг по подготовке к публикации и публикации материалов на электронном ресурсе <http://schnittke-mgim.ru/science/> (проверка предоставленных материалов сотрудниками Редакции, рецензирование научной работы членами редакционной коллегии издания – докторами и кандидатами наук, проверка материалов на оригинальность, осуществление технической редактуры, подготовка предпечатного макета, публикация статьи) составляет 700 рублей 00 копеек (Семьсот рублей ноль копеек) без НДС за одну страницу сверстанного материала.

7. Безвозмездная услуга по публикации статьи предоставляется аспирантам очной формы обучения на основании справки, выданной по месту их обучения.

8. К оформлению рукописи предъявляются следующие требования:

– название (Ru – Eng);

– сведения об авторах (фамилия, имя, отчество [полностью] (Ru – Eng); звание, степень, должность (Ru – Eng); место работы [полностью, включая индекс, e-mail] (Ru – Eng);

– аннотация (Ru – Eng) НЕ должна повторять название статьи, рецензии, должна раскрывать суть рассматриваемой научной проблемы, включать главный исследовательский вывод. В аннотации к статье, рецензии должны быть ясно и кратко изложены предмет и задачи исследования, его методика, новизна и главные результаты;

– ключевые слова (Ru – Eng, 3-10 слов и словосочетаний);

– текст статьи выполнен в редакторе Microsoft Word; шрифт Times New Roman; кегль 14 обычный – без уплотнения; текст без переносов; междустрочный интервал –

одинарный; выравнивание по ширине; поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, правое – 1,5 см, левое – 3 см; номера страниц внизу по центру;

- таблицы, схемы, иллюстрации автор размещает в тексте в программе Word;
- ссылки на литературу приводятся по тексту в квадратных (но не в круглых) скобках;
- список литературы располагается в конце текста (входит в общий объем статьи), References.

Рецензирование и экспертиза

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2–3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.

2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.

3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.

4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.

5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.

6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.

7. Статьи публикуются в журнале в порядке установленной главным редактором очередности.

8. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1-132.

Декларация о соблюдении принципов научной этики

Редакция сетевого издания «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке» разделяет этические принципы международной научной периодики, поддерживает Кодекс этики научных публикаций, который разработан и утверждён Комитетом по этике научных публикаций, и строит свою деятельность с учётом этических норм работы редакторов и издателей, закреплённых в следующих документах:

- Кодексе поведения и руководящих принципах наилучшей практики для редактора журнала (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors):

https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

- Кодексе поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанном Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE) <http://publicationethics.org/>.

Сборник переводов на русский язык рекомендаций COPE по этике научных публикаций см. здесь: <https://maginnov.ru/assets/files/cope.pdf>.

Контакты

Почтовый адрес: 123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Электронная почта: vestnik_mgim@schnittke.ru

Сайт издания: <http://schnittke-mgim.ru/science/>

Авторский договор на размещение материалов

Файл в формате doc