

ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

2020 №2(10)



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 (*ИСТМ*) 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

| | |
|--|----|
| <i>А.И. Щербакова.</i> Феномен музыкального искусства: культурологический аспект | 7 |
| <i>А.Г. Алябьева.</i> Феномен синестезии и его роль в традиционной инструментальной музыкальной культуре | 17 |
| <i>В.В. Вяткин.</i> Особенности эпохи Барокко и их отражение в творчестве И.С. Баха | 26 |

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

| | |
|--|----|
| <i>Ж.Д. Кривенко.</i> Метод тембрового анализа А.Г. Шнитке | 35 |
| <i>Г.М. Цытин.</i> Беседы с Альфредом Шнитке. Беседа 11 апреля 1988 года | 39 |

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

| | |
|---|----|
| <i>А.И. Соловей.</i> О некоторых особенностях возникновения и развития системы профессионального музыкального образования | 43 |
| <i>А.И. Леденёв.</i> Конкурсы баянистов и аккордеонистов: проблемы, плюсы и минусы | 50 |

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

| | |
|---|----|
| <i>А.С. Кузичкина.</i> Пути формирования ценностного отношения младших школьников к музыкально-культурному наследию | 54 |
|---|----|

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

| | |
|--|----|
| <i>Е.В. Бараиш.</i> Борис Иванович Уткин – страницы жизни музыканта и педагога | 59 |
| Фотогалерея | 78 |
| Информация для авторов | 79 |

CONTENT

MODERN RESEARCH

| | |
|---|----|
| <i>A. I. Shcherbakova.</i> The phenomenon of musical art: the culturological aspect..... | 7 |
| <i>A. G. Alyabyeva.</i> The phenomenon of synesthesia and its role in the traditional instrumental musical culture..... | 17 |
| <i>V. V. Vyatkin.</i> Features of the Baroque era and their reflection in the works of J.S. Bach..... | 26 |

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE

| | |
|---|----|
| <i>J. D. Krivenko.</i> The method of timbre analysis A.G. Schnittke..... | 35 |
| <i>G.M. Tsypin.</i> Conversations with Alfred Schnittke. Conversation 13.04.1988..... | 39 |

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE A.I.

| | |
|---|----|
| <i>Solovey.</i> About some features of the emergence and development of the system of professional music education..... | 43 |
| <i>A. I. Ledenev.</i> Competitions of bayanists and accordionists: problems, pros and cons..... | 50 |

YOUNG RESEARCHERS ABOUT THE MUSIC

| | |
|---|----|
| <i>A. S. Kuzichkina.</i> Ways of forming the value attitude of younger schoolchildren to the musical and cultural heritage..... | 54 |
|---|----|

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

| | |
|---|----|
| <i>E. V. Barash.</i> Boris Ivanovich Utkin – pages of the life of a musician and teacher..... | 59 |
| Photo gallery .. | 78 |
| Information for authors..... | 79 |

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

THE PHENOMENON OF MUSICAL ART: CULTURAL ASPECT

Аннотация: В статье исследуется феномен музыкального искусства в культурологическом аспекте. Утверждается, что современная система музыкального образования, просвещения и воспитания призвана создавать педагогические условия, в которых у каждой, познающей музыку личности, формируется способность к обретению личностного знания-переживания, являющегося фундаментальной основой художественно-эстетического опыта. Для этого необходимо, чтобы в образовательном пространстве были созданы активно функционирующие художественные каналы духовной коммуникации, позволяющие осмыслить тайну воздействия музыки на человека.

Ключевые слова: образовательное пространство, музыка, личность, постижение музыки, художественный мир, метареальность

Abstract: The article examines the phenomenon of musical art in the cultural aspect. It is argued that the modern system of music education, enlightenment and upbringing is designed to create pedagogical conditions in which every person who learns music develops the ability to acquire personal knowledge-experience, which is the fundamental basis of artistic and aesthetic experience. To do this, it is necessary that actively functioning artistic channels of spiritual communication be created in the educational space, allowing to comprehend the mystery of the impact of music on a person.

Key words: educational space, music, personality, comprehension of music, art world, metareality

За прошедшие тысячелетия исследовательская мысль создала множество концепций музыки, в которых этот удивительный феномен рассматривается с самых разных позиций: эстетических, психологических, культурологических, социальных, идеологических и т.д. Если обратиться к «Музыкальному лексикону» И.Г. Вальтера, изданному в эпоху барокко, то мы можем получить представление о том, какие значения вкладывались к этому времени европейской теоретической мыслью в понятие «музыка». В лексиконе И.Г. Вальтера даются следующие определения музыки: «древняя, арифметическая, искусственная, активная или практическая, хоральная, хроматическая, комбинаторная, связная, созерцательная или спекулятивная, диатоническая, дидактическая, драматическая, сценическая или театральная, церковная, энгармоническая, фигуральная, холодная, гармоническая, историческая, человеческая, гипорхемная, инструментальная, манерная, мелизматическая, мелопоэтическая, измеренная, мензуральная, метаболическая, метрическая, современная, играемая мировая, изменчивая или мимическая, натуральная, западная,

одическая, органическая, патетическая, ровная, поэтическая, политическая, практическая, пифагорейская, речитативная, сценическая или драматическая, ритмическая, знаковая, спекулятивная, музыка симфоний, театральная, теоретическая, трагическая, вокальная, общеупотребительная» [Цит. по: 6, с. 430-434].

Вполне закономерно, что по сей день продолжают дебаты о природе музыки, тайне ее созидания и сложности постижения, о связи музыки и мышления [2], о специфике музыкальной мысли [9], о необходимости проведения социально-философского анализа музыки в контексте истории, теории и методологии культуры [23]. Продолжается и поиск путей, способных раскрыть обратившейся к ней личности бесконечность духовного начала, царящего в музыкальной Вселенной, способность музыки открывать человеку «путь к самому себе» [10]. Все чаще звучит мысль о том, что музыка — это нечто большее, чем вид искусства, что она не только создает определенный образ мира, но и являет собой высшее проявление человеческого Духа, сферу, в которой живет и действует, по выражению великого русского философа А.Лосева, абсолютизированная личность.

Это дает право интерпретировать музыку как звучащее пространство бытия, обладающее неисчерпаемым «информационным потенциалом» [21], феноменом, оказывающим влияние на все эволюционные процессы, происходящие в культуре [7] обладающим особой внутренней силой, заставляющей постоянно устремляться к постоянному поиску истины, к преодолению «полей недостижимости» [14], где действуют свои собственные законы, рождаются и самоутверждаются великие смыслы и ценности. Подобно тому, как опережает свое время мысль выдающихся философов, которая, по выражению Ф. Ницше, являет собой «прелюдию к будущему» [19], музыкальная мысль стремительно преодолевает пространство и время, открывая личности ослепительные перспективы духовного роста.

В работах исследователей XX века представлены различные аспекты, ракурсы постижения музыки. Так в результате многолетних наблюдений и размышлений Б.Асафьев определяет музыку как «искусство интонируемого смысла», развитие которого происходит «как процесс», саморазвивающийся в пространстве культуры, творящийся в сознании композитора, переплавляющем осязаемый им окружающий мир в слышимость» [3, с. 73]. Рождение воплощенного в музыке движущегося образа вечности, ставшего особым звучащим пространством бытия, невозможно, по мнению Б.Асафьева, без интонирования и вне интонирования.

Еще в конце 20-х годов XX века Б. Асафьев определяет, что через музыкальную интонацию человек открывает окружающему миру свой внутренний мир: свои мысли и чувства, страдания и радости, свое отношение к действительности. Он связывает интонационную природу музыки с ее общественно-социальными функциями, с той «системой интонаций», которая рождается в пульсирующем потоке жизни, «в живой практике», где нет статики, где происходит непрерывный процесс эволюции

и мутации, тождественный самой жизни. А в 40-х годах им уже сформулировано положение об «интонационном словаре эпохи», о возможности «интонационных кризисов», о вокальной природе музыкального искусства и об «интонационных арках», пересекающихся во времени и пространстве.

Все это необходимо, по мнению Асафьева, для того, чтобы «связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования, как проявления мысли» которая воплощается «в ритмо-интонацию слова-тона, в новое качество, богатое выразительными возможностями, и надолго определяется в прочных формах и многообразной практике тысячелетий...» [4, с. 163]. В этом высказывании Б. Асафьева музыкальное слово-интонация - это живое дыхание человека, его мысль-чувство, воплощенное в звуке.

«Интонационный музыкальный словарь» – это всегда детище своего времени, которое определяет круг идей, образную сферу, эмоциональный тонус, сердцебиение музыкального произведения, которое должно соответствовать сердцебиению эпохи. Знание этого «словаря» необходимо как при профессиональном анализе «глубинной структуры музыкального текста» [1], для выявления сущностных характеристик «музыкально-композиционной системы» [12], так и для определения основных принципов «слушательского раскрытия музыкальной формы» [13].

Общеизвестно, что чем ярче и самобытнее созданный художественный мир, тем дальше уходит он от сложившихся в каждом конкретном историческом отрезке времени и пространства норм, тем сложнее современникам понять и оценить его. Порой необходимы столетия (как это было с И.С. Бахом), чтобы уровень личности творца и значимость его творений в духовной культуре человечества стали очевидны, но уже не современникам, а потомкам. Это связано с тем, что каждый великий художник не отражает, а преображает окружающий его мир, создавая новую реальность, некую метареальность.

Чудо постижения этой метареальности заключено в способности человека проникать сквозь знаковую и конструктивную грань музыкальной формы в таинство художественно-образного мира, в его эстетику и поэтику. Не случайно огромное количество художников, выстроивших свое неповторимое мироздание, не получили единодушного, безоговорочного признания при жизни. Достаточно вспомнить таких великих Мастеров, как Игорь Стравинский [20], Сергей Прокофьев [16], Альфред Шнитке [14]. С непониманием, связанным с неготовностью публики к восприятию музыки своих современников, сталкивались и великие исполнители, воплощающие в своем творчестве идею просвещения и поэтому стремящиеся открыть публике новую музыку, новое слово [25]. Перечисление имен великих музыкантов, «обиженных» своими современниками, могло бы занять сотни томов. «Обиженных» не только консервативной и часто не слишком сведущей в тонкостях композиторского творчества публикой, но и высокообразованными критиками, каждый из которых предлагает услышать

в творчестве того или иного композитора то, что слышит он сам, а это далеко не всегда соответствует голосу самого композитора, который необходимо постичь, прочувствовать, ощутить ту муку и ту радость, которую несет его муза.

Поскольку музыка – это сфера, в которой личность постигает мир и свое место в мире в данный конкретный миг своего бытия, в данной локальной точке пространства, основываясь на собственном музыкально-эстетическом опыте, то вполне естественно, рассмотрение условий, при которых этот опыт формируется [24]. А это, в свою очередь, неизбежно обращает к проблеме музыкального образования, просвещения и воспитания, к выявлению «болевых точек», характерных для современной системы музыкального образования, к поиску механизмов, помогающих преодолеть ряд негативных тенденций, с которыми сталкивается педагог-музыкант в условиях сложившейся информационной цивилизации.

Следует заметить, что сегодня почти каждая работа (будь то диссертационное исследование, статья, эссе и т.д.) начинается с анализа вопросов, связанных с ситуацией глобального кризиса, который переживает современная цивилизация. Это вполне понятно и объяснимо. Хотя, если мы обратимся к истории, то нет эпохи, которую ее современники считали бы абсолютно благополучной. О проблеме духовного и нравственного оскудения общества пишет в своих диалогах Платон, на это сетуют философы Средневековья и Возрождения, к поиску путей возвращения духовной целостности человека призывают мыслители Нового и Новейшего времени. На самом деле «воспитание души», воспитание творческой личности, которая является творением и культуры и призвана стать ее творцом, это вечная проблема, осознаваемая и нашими далекими предками, и, естественно, не потерявшая свою актуальность сегодня.

У каждого на слуху ставшая давно привычной и избитой фраза: «В здоровом теле, здоровый дух». В ней заложено одно из глубочайших заблуждений человечества, так как здоровье тела (что очень важно для нормального функционирования человека как биологического вида) отнюдь не является гарантом духовного и социального здоровья человека как мыслящего и глубоко чувствующего существа. Более того, мы знаем множество примеров, когда творческих вершин достигали люди физически немощные, но обладающей огромным духовным потенциалом: волей, способностью бороться со своим недугом, стремлением к творчески-созидательной деятельности.

Во многих педагогических исследованиях упоминается о необходимости создания здоровьесберегающих технологий, что, несомненно, очень важно и требует постоянного внимания. Но не менее значимо создание педагогических и музыкально-педагогических технологий, обеспечивающих духовное и социальное «здоровье» подрастающего поколения. А для этого необходимы особые инструменты, благодаря которым формируется личность, для которой понятие «блага» выходит далеко за рамки материальных устремлений. Личность,

настроенная на творческое созидание, способная преодолевать негативные тенденции, характерные для технократической цивилизации, в которой совершенствование машины (будь то автомобиль или компьютер) становится более значимым фактором развития, чем самосовершенствование человеческой личности. Личности прекрасной и вдохновенной, устремленной к творческому созиданию и самосозиданию. Такая личность возвращается только в том случае, если общество стремится к постоянному духовному и нравственному обновлению.

И здесь огромную роль играет система художественного образования в целом и музыкального образования в частности. Недооценка этого фактора (к сожалению, эту тенденцию мы наблюдаем постоянно на протяжении последнего времени) включает в себе очень большую опасность. Технический прогресс стимулирует прогресс интеллектуальный, эмоциональная сфера личности, отвечающая за ее способность сопереживать, сострадать, стремиться к духовному общению, отходит на второй план, что вступает в острое противоречие с нарастающей потребностью во взаимодействии, межкультурном диалоге, с «полифонизацией культурного пространства» [18], характерной для нашего времени. «Профессионализм», «компетентность», «креативность», все эти термины постоянно присутствуют как характеристики творческой личности. Но если в процессе ее становления духовная составляющая не является системообразующим фактором, то где гарантия, что ее деятельность будет направлена на созидание, а не на разрушение? Где гарантия, что благом не будет восприниматься огромная и безраздельная власть, во имя чего можно переступить через все допустимые и недопустимые границы? Или достижение безмерного богатства, или безмерная жажда славы и почестей? Или не только создание, но и применение орудий массового уничтожения? Список можно продолжать бесконечно, поскольку количество пороков, свойственных человеку, к сожалению, весьма велико.

Не следует также забывать и о том, что каждый человек – это не только будущий профессионал – ученый, инженер, педагог или врач. Это еще и будущий создатель семьи, где рождаются и растут дети, счастливые или несчастные, согреты родительской любовью или выброшенные на улицу. Примеры невероятной жестокости по отношению к детям общеизвестны. Чем еще, как не чудовищной бездуховностью, можно объяснить эпизоды насилия, с которыми сталкивается современный человек?

Итак, гарантия предотвращения таких негативных явлений заключается только в одном – в духовном богатстве личности, ее нравственном уровне, в ее устремленности к постижению сущности бытия, смысла творчества, в энергии творческого созидания, обретаемой в процессе духовно-нравственного становления. И именно музыке как одному из величайших искусств, сопровождающем человека на протяжении всей его истории, принадлежит особая роль в осуществлении этого процесса. Она является одним из самых совершенных инструментов самосознания и

самосозидания личности. Инструментом, способным «настраивать» человека на осуществление постоянного творческого поиска во имя созидания, на духовные и нравственные искания и открытия, равно необходимые каждому человеку, независимо от избранной им профессиональной сферы деятельности.

Очевидно, что современная система музыкального образования, просвещения и воспитания призвана создавать педагогические условия, в которых у каждой, познающей музыку личности, формируется способность к обретению личностного знания-переживания, являющегося фундаментальной основой художественно-эстетического опыта. Для этого необходимо, чтобы в образовательном пространстве были созданы активно функционирующие художественные каналы духовной коммуникации, позволяющие осмыслить тайну воздействия музыки на человека. Тайну, постичь которую только путем подробного изучения элементов, конструкций, жанровых и стилистических особенностей музыки невозможно.

Как справедливо полагает исследователь Н.И. Ануфриева, создание необходимых педагогических условий, позволяющих личности обрести способность свободно и успешно развивать свой творческий потенциал в звучащем пространстве бытия, требует применения системного подхода [15], поскольку нет единой универсальной и идеальной модели музыкального искусства, как нет единого идеала Красоты, одинаково воспринимаемого всеми жителями Земли. Существует множество моделей, но все они представляют собой не просто части, в сумме своей составляющие мировую музыкальную культуру, а являются подсистемами единой сложноорганизованной системы, которая являет собой целостное музыкальное пространство, в котором эти части – подсистемы находятся в постоянном взаимодействии, влияя друг на друга и дополняя друг друга.

В синергетике, ставшей одним из ведущих направлений научной мысли XX века (наука считается «молодой», хотя истоки ее можно найти в трудах мыслителя V века Иоанна Кассиана Римлянина), такой феномен саморазвития будет определен как «устойчивое неравновесие» (термин А.Назаретяна), а в терминологии А.Лосева – это Хаокосмос, символизирующий непрерывное движение от Хаоса к Космосу и вновь к Хаосу, тот самый *perpetum mobile* – вечный двигатель, созданный природой и являющийся непреложным законом саморазвития бытия, который человек на протяжении тысячелетий тщетно пытается овеществить.

Понимание этого позволяет разрабатывать инновационные образовательные модели, отвечающие тем целям и задачам, решение которых необходимо для формирования целостного музыкально-образовательного пространства, где созданы оптимальные условия для становления творческой личности, вступившей на путь созидания и самосозидания. Так Н.И. Ануфриевой разработана модель формирования целостного мировоззрения такой личности. В многообразии художественных интересов и потребностей, которые испытывает человек,

исследователь выделяет фундаментальный пласт – традиционный фольклор, постижение которого позволяет преодолевать отчуждение человека от своих корней, характерное для современной информационной цивилизации.

Изучение инновационной музыкально-педагогической модели, предлагаемой Н.И. Ануфриевой, позволяет констатировать, что она являет собой процесс систематичного и целенаправленного профессионального и духовного становления личности, обретающей в этом процессе систему эстетических и этических ценностей. Не менее интересна культурологическая модель И.И. Слуцкой, которая обращена к формированию гуманитарной культуры личности [22], неотъемлемым компонентом которой исследователь считает музыку, являющую собой одно из величайших проявлений человеческого Духа.

Несомненную пользу может принести применение методики художественной идентификации музыкального произведения, предложенной Е.А. Мелешкиной. Эта методика содержит 12 методов (философско-эстетической, поэтической, интонационной, экспрессивной, жанрово-стилевой идентификации, а также методы «отождествления», «внезаходимости», сюжетного моделирования, ритмической и фактурной идентификации, создания пианистического комфорта и звукового пространства), комплексное применение которых значительно усиливает эффективность музыкально-образовательного процесса [17].

Проведенное исследование позволяет утверждать, что музыка являет собой феномен, обладающий способностью формировать новую метареальность, в которой жизненная сила, познание и самопознание образуют особое звучащее пространство бытия. Чудо формирования этой метареальности сокрыто в тайне художественного творчества, где объединяются прозрения будущего и глубинная связь с истоками, осознание высочайшего предназначения искусства и сложнейший мировоззренческий комплекс, закодированный в нотном тексте. В этом музыкально-философском тексте скрыта сама идея культуры как саморазвивающейся системы, в которой постоянно рождаются, самоутверждаются, функционируют и трансформируются высшие смыслы и ценности бытия. Постигание этого музыкально-философского текста – сложный, целенаправленный процесс восхождения к музыкальным смыслам и ценностям, процесс духовного становления личности.

Каждое новое поколение вновь и вновь оказывается перед грандиозным новым миром, в котором рождается новая музыка, несущая в себе новые мысли, новые смыслы и ценности, новые формы, постижение которых возможно только при наличии значительного эстетического опыта, а приобретение такового невозможно, если познающая личность не найдет в себе сил, смелости, желания «заглянуть» в него, погрузиться в это новое, таинственное и загадочное пространство, одновременно влекущее и пугающее исследователя своей непредсказуемостью. Сфера абсолютизированной личности ждет и принимает только Личность, устремленную к новому знанию, новому переживанию, к «новым берегам»

[8], к чему призывал великий русский композитор XIX века М. Мусоргский. Именно там, по мнению композитора-новатор XX века А. Веберна, таится «новая красота – красота небывалая» [11].

Поиск оптимальных путей для воспитания такой Личности можно определить, как важнейшую задачу, стоящую перед системой музыкального образования, поскольку именно она, обратившись к поиску «красоты небывалой» в звучащем пространстве бытия становится гарантом сохранения и приумножения духовных ценностей культуры.

Литература

1. *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. *Арановский М.Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. - 2-е изд. – М.: Либроком, 2009. С. 10-43.
3. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. II. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1954. – 384 с.
4. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. V. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1957. – 388 с.
5. *Беседы с Альфредом Шнитке.* – М.: Классика XXI, 2005. – 320 с.
6. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
7. *Минаев Е.А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. – М.: Музыка, 2000. – 392 с.
8. *Мусоргский и музыка XX века: Сб. Статей / Ред-сост. Г. Головинский.* – М.: Музыка, 1990. – 271 с.
9. *Назайкинский Е.В.* О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Издание второе. – М.: Либроком. 2009. – С. 44-69.
10. *Хамель П.М.* Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. – М. Классика-XXI, 2007. – 248 с.
11. *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.* Антон Веберн. – М.: Советский композитор, 1984. – 320 с.
12. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб.: Изд «Лань», 2001. – 496 с.
13. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1970. – 560 с.
14. *Шнитке А.* Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004. – 408 с.
15. *Anufrieva N.I.* System Approach in Music Educations in the Context of Pedagogics Innovations // Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Compani USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 17-26.
16. *Jaffe D.* Sergey Prokofiev. – London, New York, NY: Phaidon Press Limited, 2008. – 240 p.
17. *Meleshkina E.A.* Methods of Artistic Identification of a Musical Composition // Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency. Collection of research articles. – Washington Girshay Publishing Compani USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 36-42.
18. *Molostvova I.E.* Policultural Communication and the Aims of Contemporary Musical Education // Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Compani USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 95-104.

19. *Nietzsche F.* Human, all too human. Beyond good and evil / Translated by Hellen Zimmern and Paul V. Cohn. With an Introduction by Ray Fumess. Wordworth classics of world literature, 2008. – 693 p.
20. *Oliver M.* Igor Stravinsky. – London, New York, 2008. – 240 p.
21. *Slavina E.* Concerning the Question of the «Informational» Potential of the Art of Music // *Philosophy of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 22-32.
22. *Slutskaya I.* Humanitarian Culture as a Component of Formation of Aesthetical and Ethical Ideals of Personality: A Problem Field of Research // *Philosophy of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 62-72.
23. *Shcherbakova A.* Turning towards the Sources: a Social-Philosophical Analysis of Music in the Context of History, Theory and Methodology of Culture // *Philosophy of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 7-21.
24. *Shcherbakova A.I.* An Individual in Understanding Sounding Space of Objective Reality: Experience of Social and Philosophical Analysis // *Philosophy of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 7-16.
25. *Wilson E.* Mstislav Rostropovich. Cellist, teacher, legend / First published by Faber and Faber Limited. 3 Queen Square. – London, 2007. – 382 p.

References

1. *Akopyan L.O.* Analiz glubinnoj struktury muzykal'nogo teksta [Analysis of the deep structure of the musical text]. – M.: Praktika, 1995. – 256 s.
2. *Aranovskij M.G.* Muzyka i myshlenie // *Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti* [Music and Thinking]. - 2-e izd. – M.: Librokom, 2009. S. 10-43.
3. *Asaf'ev B.V.* Izbrannye Trudy [Selected works]. T. II. – M.: Izd. Akademii nauk SSSR, 1954. – 384 s.
4. *Asaf'ev B.V.* Izbrannye Trudy [Selected works]. T. V. – M.: Izd. Akademii nauk SSSR, 1957. – 388 s.
5. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. – M.: Klassika XXI, 2005. – 320 s.
6. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. – M.: Muzyka, 1994. – 320 s.
7. *Minaev E.A.* Muzykal'no-informacionnoe pole v evolyucionnyh processah iskusstva [Music and information field in the evolutionary processes of art]. – M.: Muzyka, 2000. – 392 s.
8. *Musorgskij i muzyka XX veka* [Mussorgsky and music of the XX century]: Sb. Statej / Red-sost. G.Golovinskij. – M.: Muzyka, 1990. – 271 s.
9. *Nazajkinskij E.V.* O predmetnosti muzykal'noj mysli [About the objectivity of musical thought] // *Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti*. Izdanie vtoroe. – M.: Librokom. 2009. – S. 44-69.
10. *Hamel' P.M.* Cherez muzyku k sebe. Kak my poznaem i vosprинимаем muzyku [Through music to yourself. How we learn and perceive music]. – M. Klassika- XXI, 2007. – 248 s.
11. *Holopova V.N., Holopov Yu.N.* Anton Vebern [Anton Webern]. – M.: Sovetskij kompozitor, 1984. – 320 s.

12. *Holopova V.N.* Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of musical works]. Uchebnoe posobie. – SPb.: Izd «Lan'», 2001. – 496 s.
13. *Cukerman V.* Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy [Musical-theoretical essays and sketches]. – M.: Vsesoyuznoe izdatel'stvo «Sovetskij kompozitor», 1970. – 560 s.
14. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [Articles about music]. – M.: Kompozitor, 2004. – 408 s.
15. *Anufrieva N.I.* System Approach in Music Educations in the Context of Pedagogics Innovations // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 17-26.
16. *Jaffe D.* Sergey Prokofiev. – London, New York, NY: Phaidon Press Limited, 2008. – 240 p.
17. *Meleshkina E.A.* Methods of Artistic Identification of a Musical Composition // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. – Washington Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 36-42.
18. *Molostvova I.E.* Policultural Communication and the Aims of Contemporary Musical Education // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – p. 95-104.
19. *Nietzsche F.* Human, all too human. Beyond good and evil / Translated by Hellen Zimmern and Paul V. Cohn. With an Introduction by Ray Fumess. Wordworth classics of world literature, 2008. – 693 p.
20. *Oliver M.* Igor Stravinsky. – London, New York, 2008. – 240 p.
21. *Slavina E.* Concerning the Question of the «Informational» Potential of the Art of Music // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 22-32.
22. *Slutskaya I.* Humanitarian Culture as a Component of Formation of Aesthetical and Ethical Ideals of Personality: A Problem Field of Research // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 62-72.
23. *Shcherbakova A.* Turning towards the Sources: a Social-Philosophical Analysis of Music in the Context of History, Theory and Methodology of Culture // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. Part 2. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2011. – P. 7-21.
24. *Shcherbakova A.I.* An Individual in Understanding Sounding Space of Objective Reality: Experience of Social and Philosophical Analysis // *Philosophi of Music and Music Education As a Scientific Tendency*. Collection of research articles. – Washington: Girshay Publishing Company USA; Moscow: Russian state social university, 2010. – P. 7-16.
25. *Wilson E.* Mstislav Rostropovich. Cellist, teacher, legend / First published by Faber and Faber Limited. 3 Queen Square. – London, 2007. – 382 p.

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

ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ И ЕГО РОЛЬ В ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

THE PHENOMENON OF SYNESTHESIA AND ITS ROLE IN TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC CULTURE

Аннотация: В статье синестезия рассматривается как феномен невербального мышления, формируемый в подсознании. И цвет и тембр, являясь формой энергии, воздействуя на все органы чувств, способны вызывать образ того или иного явления предметной действительности, то есть смоделировать его образ в качестве ощущения. Благодаря тембро-цветовым ощущениям, формируемым в основном в подсознании, выявляется глубинная роль тембра как архисмысла. Континуальные свойства тембра имеют особое значение для культур мифологического типа.

Ключевые слова: музыкальное искусство, синестезия, тембр, традиционная музыкальная культура, континуальность

Abstract: The article considers synesthesia as a phenomenon of nonverbal thinking formed in the subconscious. Both color and timbre, being a form of energy, affecting all the senses, are able to evoke an image of a phenomenon of objective reality, that is, to simulate its image as a sensation. Thanks to the timbre-color sensations formed mainly in the subconscious, the deep role of timbre as an archimage is revealed. The continuum properties of timbre are of particular importance for mythological-type cultures.

Key words: musical art, synesthesia, timbre, traditional musical culture, continuity

Звуко-цветовые соответствия относятся к области синестезии (наличия межчувственных ассоциаций, культивируемых прежде всего в языке искусства) [8, с. 53]. Ученые считают, что синестезия это одно из «проявлений невербального мышления, формируемого в основном в подсознании» [17]. Результаты его могут выйти на «свет» сознания и зафиксироваться в какой-либо форме. Дальнейшие исследования ученых казанской научной школы подтверждают тезис, выдвинутый Б.М. Галеевым, о наличии и значимости нормы синестезии (межчувственных ассоциаций) именно как системного проявления невербального мышления, что позволяет им говорить о взаимообусловленности искусства и синестезии. Особый интерес в этой связи представляет исследование Н.П. Коляденко «Синестетичность музыкально-художественного сознания» (2005), в котором автор рассматривает комплекс проблем, посвященных функционированию в музыке и смежных искусствах смыслопорождающего механизма синестетичности [12].

И, хотя, в науке еще существует предрассудок буквального понимания синестезии как реального соощущения, на самом деле фраза А. Скрябина – «я вижу До мажор красным» – вовсе не означает, что при слушании до-

мажорного аккорда «глаза композитора застит неожиданно откуда появляющийся красный цвет» [7].

В отличие от нейрофизиологов, рассматривающих случай клинической синестезии как аномалию, близкую по своей патологии и редкости к галлюцинациям, исследователи НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» полагают, что само понятие цветного слуха есть метафора (в их работах цветной слух берется в кавычки и буквальное его понимание равносильно утверждению существования «жареной воды») [9]. С точки зрения психологии цветного слуха, в большей степени правомерным выглядит утверждение Л.Л. Сабанеева (биографа А.Н. Скрябина) о том, что «цвета, с одной стороны, звуки, с другой – рождают различные настроения, часто сходные между собой, отсюда – ассоциация цветов и звуков» [15, с. 200].

Выскажем предположение, что, являясь формой энергии, и цвет и тембр, воздействуя на все органы чувств, способны вызывать образ того или иного явления предметной действительности, то есть смоделировать его образ в качестве ощущения, и, хотя, ощущение является непосредственным сознанием, само оно не осознается, потому что мгновенно – по мнению Ч.С. Пирса, «что это ничто иное как качество, качество же не поддается осознанию, оно является простой возможностью», добавим, возможностью ощущения [14, с. 130].

Поскольку цвет – свойство световой волны, отраженное в определенной части спектра, а тембр – свойство звуковой волны, также выраженное в графическом изображении – спектре, полагаем, что более корректной, на наш взгляд, видится оппозиция звук-свет и тембр-цвет.

Таким образом, в явлении цветного слуха можно выделить два направления: первое (сведения о нем приведены выше) – оперирует звуковысотно-цветовыми аналогиями; второе – связано с тембро-цветовыми ощущениями. Ко второму направлению принадлежат в основном художники, поэты, писатели, обладающие цветным слухом (В.В. Кандинский, К.Д. Бальмонт, А. Рембо, Г.Д. Гачев и др.) Единственный известный нам из этой среды композитор – А. Шенберг (Изучению эстетической концепции Кандинский – Шенберг посвящена статья И.В. Сивкова [16]). В своей сценической мелодраме «Счастливая рука» композитор использует следующие темброво-цветовые параллели (данные содержатся в статье И.Л. Ванечкиной [6]):

| Инструмент | Цвет |
|--|---|
| Труба | Желтый |
| Английский рожок | Голубой |
| Кларнет, фагот | Фиолетовый |
| От скрипок и гобоев через кларнеты фаготы | От черного и коричневого через грязно-зеленый фиолетовый |

| | |
|---|--|
| бубен арфу к торжеству тромбонов и труб | красный к оранжевому и желтому |
|---|--|

Следует отметить, что помимо темброво-цветовых параллелей, А. Шенберг представляет ассоциативный ряд музыкальных инструментов в контексте оппозиции мужской/женский: виолончель – мужское начало; скрипки, флейты, арфы – женское.

Содержащиеся в работах В.В. Кандинского [11], Г.Д. Гачева [10] и в поэтическом творчестве К.Д. Бальмонта темброво-цветовые параллели, послужили основой для создания сводной таблицы, в которой помимо темброво-цветовых соответствий включены и соответствия со стихиями мироздания, с космическими первоэлементами: Огонь, Вода, Воздух, Земля, а также их включенность в оппозицию мужской/женский. Думается, в дальнейшем, при обсуждении проблемы образования тембровых архетипов и темброво-цветовых взаимодействий в условиях гетерофонной фактуры эти данные могут представлять определенный интерес.

Таблица темброво-цветовых соответствий

| К.Д. Бальмонт | | В.В. Кандинский | |
|---------------|-------------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| Инструмент | Цвет | Инструмент | Цвет |
| Труба | «Рой красных струй» | Труба | Желтый, киноварь |
| Литавры | «Торжествующе-алый» | Труба с тромбонами Фанфары | Красная киноварь Светло-красный |
| Виолончель | «Мед густой и мглистый» | Виолончель | Темно-синий |
| Флейта | «Зорево-голубой» | Флейта | Светло-синий |
| Скрипка | «Блеск алмаза» | Скрипка | Зеленый |
| Арфа | «Серебристо-голубой» | Альт | Оранжевый |
| Свирель | «Лазурный» | Английский рожок | Фиолетовый |

Таблица темброво-цветовых соответствий (продолжение)

| |
|------------|
| Г.Д. Гачев |
|------------|

| Инструменты | Цвет | С тихий | Инструменты в контексте оппозиции мужской/женский |
|--|---------------------------|------------|---|
| Струнные Переливы гитар, арф | Зеленый | В ода | Женский |
| Деревянно- духовые | Синий, голубой, белый | В оздух | Мужской |
| Медные Труба, фанфары, колокола, гусельки | Красный Коричне вый | О гонь | Мужское/жен ское |
| Ударные Барабан, трещотки, ксилофон, кастаньеты | Коричне вый Черный | З емля | Мужское/жен ское |

Интересно отметить, что темброво-цветовые параллели встречаются и в работах философов. Так, например, П.А. Флоренский в своем труде «Иконостас» проводит параллели между звучанием тембра органа и масляной живописью: «Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут, несомненно, есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мироощущения, хотя и в разных областях» (цит. по: [13, с. 9]).

В работе Ч.С. Пирса «Феноменология» сходство чувствований различных сенсорных видов выделено в отдельный параграф. Ярким образным языком философ приводит пример темброво-цветового соответствия трубы и красного цвета, а также высказывает предположение о сходстве химических колебаний в наблюдателе с акустическими волнами звука (тембра) трубы, что не противоречит высказанному нами предположению о влиянии энергии цвета и тембра на органы чувств воспринимающего. Ч. Пирс высказывается по этому поводу следующим образом: «Один из старых шотландских психологов, не важно – Дуглс Стюарт, Рид или кто-то другой, – упоминает в качестве примера, хорошо демонстрирующего несоизмеримость различных чувств, случай, когда слепой от рождения спрашивает человека с нормальным зрением, не похожи ли пурпурный цвет на звук трубы; причем философ, очевидно, считает, что его читатели станут смеяться вместе с ним над несуразностью этого мнения. Но если он этим что-то и демонстрирует, так это непонятливость тех, кто, подобно ему, получил лишь обычное для восемнадцатого века образование, оставаясь совершенно беспомощным при сравнении идей, очень отличных по содержанию. Ибо каждый, кто достиг уровня восприимчивости,

необходимого для более утонченного уровня мышления (тех видов мышления, которые вышеупомянутый шотландский психолог назвал бы «интуициями», втайне питая серьезные подозрения, что они всего лишь заблуждения), немедленно распознает бесспорное сходство между ярким и исключительно насыщенным пурпурным цветом, например, цветом йодида ртути, который обычно продается под названием пурпура, [и звуком трубы,] поэтому я осмелюсь предположить, что химические колебания, вызываемые этим цветом в наблюдателе, могут иметь сходство по форме с акустическими волнами звука трубы» [14, с. 132].

Таким образом, явление межчувственных ассоциаций, а синопсия относится именно к ним, рассматривается как феномен невербального мышления, формируемый в основном в подсознании. Именно поэтому, учитывая особую роль подсознания в формировании невербального мышления и его реализацию в различного рода темброво-цветовых артефактах, представляется логичным сделать предположение, что выявление глубинной роли тембра (за счет подключения темброво-цветовых параллелей), тембра как архисмысла (Г.Д. Гачев), может выводить на уровень архетипов коллективного бессознательного (К.Г. Юнг) и способствовать раскрытию глубинного информационного кода «безграничного мира» (по выражению Ю. Лотмана).

Попытаемся обосновать возможность трактовки тембра в качестве глубинной структуры, прежде всего, для традиционной инструментальной музыкальной культуры.

Методология музыкознания имеет прямое отношение к глобальной эволюции методов познания. На пути постижения целостности объекта, идеи и методы «структурного слышания» получили довольно широкое распространение. В свое время многие исследователи отмечали неприемлемость некоторых положений, в своем роде «актуальной и жизнеспособной», доктрины Г. Шенкера: отношения на временной оси не являются значимыми для глубинных структурных слоев. То есть, категории тематизма и ритма исключаются, поскольку, по мнению Шенкера, не имеют значения для глубинных уровней структуры тонального музыкального целого.

В теоретической системе Grandgestalt (фундаментальной конфигурации) Д. Эпштейна сфере отношений звуковысотности, ритма, артикуляции, громкостной динамики, мотивной работы уделено значительное место. Однако, в данной теории мотивно-тематические, ритмические и прочие отношения относятся к разряду «поверхностно-структурных». Таким образом, можно отметить, что в «исходной структуре» (Ursatz) Г. Шенкера, основывающейся на аккордах базовой структуры, на первый план выступают дискретные характеристики этих элементов, тогда как в системе Д. Эпштейна музыкальные элементы, включенные в конфигурацию, могут проявлять не только дискретные, но процессуальные качества.

Выскажем предположение, что в качестве глубинной структуры (или ее составляющей), реализующей абстрактную идею, может выступать тот или иной элемент системы с имманентно дискретно-процессуальными качественными характеристиками. Данное обстоятельство особенно важно, поскольку имеет отношение к проблеме целостности элемента (принцип неопределенности – дополнительности – совместности). Полагаем также, что степень проявленности этих качеств будет зависеть, в первую очередь, от контекста, формируемого особым типом мышления.

Как показывают исследования конца XX столетия, элементы временной структуры могут выступать в качестве «ритма глубинной структуры» (Брукнерритм – наложение бинарности на тернарность) (М.А. Аркадьев [5]), категории «предыкт-икт» (Л.О. Акоюн [1]), ямбической модели «краткий-долгий» (Е.М. Алкон [3]).

При этом, на разных уровнях, присутствуют дискретно-процессуальные характеристики временных структур: квантитативно-дискретный и квалитативно-континуальный типы организации времени; стремление ямбических структур к дискретности, хореических – к связанности.

В ладовой системе глубинная структура в виде соединения большого и меньшего ладоакустических полей имеет статический (дискретный) аналог восприятия – трихорд в кварте (определение Ф.А.Рубцова [3]).

Что касается включенности в процесс познания тембрового аспекта, то ему, в этом смысле, как уже было сказано, уделялось значительно меньше внимания со стороны ученых. Однако, на уровне интуиции (услышав армянский *дудук*, индонезийский *сулинг*, *гамелан*, японский *кото*), приходит понимание того, что вполне правомерно выделять тембр «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности» [18]. Кроме того, Э.Е. Алексеев отмечает, что раннефольклорное интонирование во многом обусловлено спецификой преобладания тембра по отношению к высоте, т.е. характеризуется поглощением звуковысотного параметра (например, альфа-интонирование) [2].

Косвенным подтверждением особой значимости тембра в условиях традиционной музыкальной культуры (то есть культуры, ориентированной на мифологическое мышление) могут служить данные, приводимые М.Г. Арановским, относительно звукопространственных конфигурационных представлений, которые образуются на самом элементарном уровне деятельности слухового анализатора. Согласно экспериментальным данным, направление шума определяется значительно лучше, чем направление чистого тона (Б.Г. Ананьев – цит. по [4, 260]. Другими словами, «звук, воспринимаемый, прежде всего, со стороны его высоты дает менее точное представление о своем пространственном положении, нежели звук, характеризуемый главным образом тембром» [4, с. 260]. М.Г. Арановский справедливо полагает, что именно особая сфера звуковых сигналов требовала мгновенной ориентации в пространстве и «чистые тоны могли встретиться

лишь как случайность» [4, с. 261]. Следовательно, можно предположить, что эта закономерность – преобладание звука определенного качества, находящегося на прямой «тембр – высота», ближе к зоне тембра и является характерным свойством мифологического мышления.

Кроме того, М.Г. Арановский обращает внимание на важный для нас факт: звуки, не имеющие точной высоты (то есть звуки, характеризующиеся главным образом тембром) способны вызывать яркие ощущения плотности, объема и тяжести. Менее яркое ощущение светлоты, которое вызывают подобного рода звуки, по его мнению, связано с «неупорядоченностью колебаний, характером спектра» [4, с. 259]. При этом, большую роль играет знаковая функция шумов, «соотносящая звук с определенным предметом, материалом формой, или с тем или иным действием, производимым при помощи предмета» [4, с. 259]. Надо заметить, что приведенные сведения позволяют говорить о наличии межчувственных ассоциаций (светлота, плотность, тяжесть) и, кроме того, особой знаковой функции тембра.

Иными словами, значение тембра для культуры мифологического типа не подлежит сомнению. По аналогии с доминантой континуальности, характерной для мифологического мышления, можно предположить, что в данном контексте будет акцентироваться процессуальная (континуальная) природа этого явления.

Литература

1. *Акопян, Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л.О.Акопян. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. *Алексеев, Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект [Текст] / Э.Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
3. *Алкон, Е.М.* Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное [Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск. / Е.М. Алкон. – Владивосток, 2002. – 43 с.
4. *Арановский, М.Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений [Текст] / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 260-270.
5. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М., 1992. – С. 46,82.
6. *Ванечкина, И.* Куда скачет «Синий всадник» [Текст] / И. Ванечкина // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 122 – 124.
7. *Ванечкина, И.Л.* О «цветном слухе» А.И.Скрябина [Текст] / И.Л. Ванечкина // Материалы Всесоюзной школы молодых ученых по проблеме «Свет и музыка» (3-я конференция). – Казань, 1975.
8. *Галеев Б.М.* Светомузыка в системе искусств [Текст]: учебное пособие / Б. Галеев. – Казань, 1991. – 88 с.
9. *Галеев, Б.* «Цветной слух»: чудо или юдо? [Текст] / Б. Галеев, И. Ванечкина. – 2000. – № 4. – С. 2-3.
10. *Гачев, Г.Д.* Музыка и световая цивилизация [Текст] / Г.Д. Гачев. – М.: Вузовская книга, 1999. – 200 с.; Гачев, Г.Д. Национальные образы мира [Текст]: Курс лекций / Г.Д. Гачев. – М.: Академия, 1998. – 432 с.
11. *Кандинский, В.* О духовном в искусстве [Текст] / Кандинский В. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.

12. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) [Текст] / Н.П. Коляденко. – Новосибирск, 2005. – 392 с.
13. *Лесовиченко, А.М.* Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба. Исследовательский очерк [Текст] / А.М. Лесовиченко. – Новосибирск: Издательство НГТУ, 2001. – 32 с.
14. *Пирс, Ч.С.* Избранные философские произведения [Текст] / Ч.С. Пирс; пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М.: Лотос, 2000. – 448 с.
15. *Сабанеев, Л.* О звуко-цветовом соответствии [Текст] / Л. Сабанеев // Музыка. – 1911. – № 9 (29 января) – С. 196-200.
16. *Сивков, И.В.* Созвучия между теорией абстрактной живописи Кандинского и музыкальной практикой Шенберга [Текст] / И.В. Сивков // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: мат. Всероссийской научной конференции Новосибирской гос. конс. им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – С. 202 – 215
17. Синестезия / Эстетика [Текст]: словарь. – М.: Политиздат, 1989. – С. 314-315.
18. *Сусаури В.* Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. – С. 87-117.

References

1. *Hakobyan, L.O.* Analysis of the deep structure of a musical text [Text] / L.O.Hakobyan. – M.: Praktika, 1995. – 256 p.
2. *Alekseev, E.E.* Early folklore intonation: The pitch aspect [Text] / E.E. Alekseev. – M.: Music, 1986. – 240 p.
3. *Alcon, E.M.* Musical thinking of the East and West: continuum and discrete [Text]: abstract of the dissertation of Dr. isc. / E.M. Alcon. – Vladivostok, 2002. – 43 p.
4. *Aranovsky, M.G.* On the psychological prerequisites of subject-spatial auditory representations [Text] / M.G. Aranovsky // Problems of musical thinking. – M.: Music, 1974. – pp. 260-270.
5. *Arkadiev M. A.* Temporal structures of New European music. The experience of phenomenological research. M., 1992. – p. 46,82.
6. *Vanechkina, I.* Where the "Blue Rider" rides [Text] / I. Vanechkina // Music Academy. - 1994. – No. 1. – pp. 122 – 124.
7. *Vanechkina, I.L.* About A.I.Scriabin's "color hearing" [Text] / I.L. Vanechkina // Materials of the All-Union School of Young Scientists on the problem of "Light and Music" (3rd conference). – Kazan, 1975.
8. *Galeev B.M.* Light music in the system of arts [Text]: textbook / B. Galleev. – Kazan, 1991. – 88 p.
9. *Galeev, B.* "Color hearing": miracle or yudo? [Text] / B. Galeev, I. Vanechkina. - 2000. – No. 4. – p. 2-3.
10. *Gachev, G.D.* Music and light civilization [Text] / G.D. Gachev. – M.: University book, 1999. – 200 p.; Gachev, G.D. National images of the world [Text]: A course of lectures / G.D. Gachev. – M.: Academy, 1998. – 432 p.
11. *Kandinsky, V.* On the spiritual in art [Text] / Kandinsky V. – M.: Archimedes, 1992. – 109 p.
12. *Kolyadenko N.P.* Synesthetic musical and artistic consciousness (based on the material of the art of the twentieth century) [Text] / N.P. Kolyadenko. – Novosibirsk, 2005. – 392 p.

13. *Lesovichenko, A.M.* The Western musical and cult canon and its historical fate. Research essay [Text] / A.M. Lesovichenko. – Novosibirsk: NSTU Publishing House, 2001. – 32 p.
14. *Pierce, C.S.* Selected philosophical works [Text] / C.S. Pierce; translated from English by K. Golubovich, K. Chukhrukidze, T. Dmitrieva. – М.: Lotos, 2000. – 448 p.
15. *Sabaneev, L.* On sound-color correspondence [Text] / L. Sabaneev // Music. – 1911. – No. 9 (January 29) – pp. 196-200.
16. *Sivkov, I.V.* Consonances between Kandinsky's theory of abstract painting and Schoenberg's musical practice [Text] / I.V. Sivkov // Theoretical concepts of the twentieth century: results and prospects of Russian musical science: mat. All-Russian Scientific Conference of the Novosibirsk State Cons. named after M.I. Glinka. – Novosibirsk, 2000. – pp. 202 – 215
17. *Synesthesia / Aesthetics* [Text]: dictionary. – М.: Politizdat, 1989. – pp. 314-315.
18. *Sisauri V.* On the historical typology of musical thinking systems // Genre-stylistic tendencies of classical and modern music. – L.: LGITMiK, 1980. – pp. 87-117.

Алябьева Анна Геннадьевна,
доктор искусствоведения, заведующий кафедрой
философии, истории, теории культуры и искусства
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке,
член Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО,
e-mail: aliabieva_a@mail.ru
Alyabieva Anna G.,
Doctor of Arts, head of the Department
of philosophy, history, theory of culture and art
Schnittke Moscow State Music Institute,
member of the International Council for traditional music of UNESCO,
e-mail: aliabieva_a@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ЭПОХИ БАРОККО И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. БАХА

FEATURES OF THE BAROQUE ERA AND THEIR REFLECTION IN THE WORKS OF J. S. BACH

Аннотация: Статья посвящена подробному историческому экскурсу, позволяющему охватить не только дошедшие до нашего времени редакции и интерпретации, но также позволяющему ознакомиться со стилевыми особенностями композиторского письма И.С. Баха в контексте эпохи барокко. Это позволяет по-новому оценить жанровую и стилистическую «палитру» музыкальной культуры, ознакомиться с особенностями музыкального языка описываемой эпохи.

Ключевые слова: И. С. Бах, барокко, эпохальный стиль, риторика, музыкальное мышление, мировоззрение

Abstract: The article is devoted to a detailed historical excursion, which allows us to cover not only the editions and interpretations that have come down to our time, but also allows us to get acquainted with the stylistic features of J.S. Bach's compositional writing in the context of the Baroque era. This makes it possible to evaluate the genre and stylistic "palette" of musical culture in a new way, to get acquainted with the peculiarities of the musical language of the described epoch.

Key words: J. S. Bach, Baroque, epochal style, rhetoric, musical thinking, worldview

Художественный стиль, получивший в искусствоведческой и музыковедческой литературе наименование *барокко*, господствовал в искусстве на протяжении полутора столетий – с конца XVI до середины XVIII века. Сам термин «барокко» восходит к более ранним временам: это и известная с XIII века фигура силлогизма, ведущая к ложным заключениям, и жемчужина неправильной формы (*barroso* в португальском языке). Оба понятия, по словам А.Михайлова, «в своем взаимопроникновении сошлись на «странности», которую одинаково подразумевают» [4]. Действительно, итальянское слово *barocco* означает в переводе «странный», «вычурный», «причудливый», и в течение длительного времени под этим термином понималось все, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону «странного», а сам он имел негативную окраску.

Современное понимание барокко уже не носит того негативно-оценочного характера, который придавали ему критики и историки культуры конца XVIII – XIX века¹. Этот стиль осознается, прежде всего, как явление многомерное, не сводимое к каким-либо жестким схемам и представляющее собой комплекс художественных направлений, «объединяемых эпохой, имеющих общие черты и расходящихся во многих частностях и тенденциях» [5].

¹ В частности, Ницше в своей работе «Человеческое, слишком человеческое» характеризует барокко как стадию, сменяющую в искусстве Ренессанс и олицетворяющую упадок.

Феномен барокко как эпохального стиля заключается прежде всего в его противоречивой двойственности. Хотя барокко возникло как естественное продолжение Ренессанса, оно вернулось к некоторым средневековым идеям и с большой энергией их отстаивало. Одновременно в искусстве проводились мотивы «открытия», «новизны», «изобретения» (*inventio*), что должно было означать некий разрыв с традицией. Однако эта «новизна» не совпадала с тем представлением о свободе творца, которое было введено в искусство романтиками. По определению М.Лобановой, «осваивая сферу нового – будь то пафос, аффект, выразительные средства, – искусство барокко тут же вводило его в рамки старых или только что созданных теорий, подчиняя риторическому образцу» [3].

Барочный стиль проявился в различных областях художественного творчества – в архитектуре, скульптуре, живописи, литературе, поэзии и, конечно, музыке. При этом для барокко характерен синтез искусств, который проявился прежде всего в том, что разные виды искусства как бы «прорастают» друг в друга. Это не только влияние архитектуры, живописи, поэзии на музыку, но и сосуществование их в едином организме барочной культуры, следование одним и тем же законам, общность мировоззренческих позиций, общий «духовный климат», «духовная ситуация».

В мировоззрении барокко большую роль играет так называемый «трагический гуманизм» (термин А.Смирнова). В отличие от героического гуманизма эпохи Возрождения, который, по мнению многих исследователей, был несколько «идиллическим» и «плоскостным», «лишенным глубины», трагический гуманизм барокко привносит в миропонимание своего рода «стереометричность»: мир (частью которого являются общество и человек) приобретает глубину, становится вечно меняющимся, многоплановым, по существу, бездонным целым. В центре мироздания оказывается не ренессансная «миросозидающая» личность, тождественная и равная миру, а слабый, бранный человек, утративший иллюзии рационального постижения мира. Но неустойчивость и временность его существования вызывают героическое противостояние: теперь центральное положение человека в мире – следствие трагического достоинства барочного героя. Познавая истинные основы мира, законы своей души и своего ума, сознавая безрадостные истины, обладая тяжелым, убийственным знанием и умея стойко, достойно переносить это знание, человек обретает истинное величие и приближается к Богу. Не так уж велика трудность охватить мироздание, обладая всеведением и всесилием Бога; но отважиться на это смертному, слабому, ничтожному существу – величайший триумф.

Хотя в искусствознании долгое время считалось, что понятие барочный стиль относится только к изобразительным искусствам и литературе, не затрагивая музыку, сейчас общепризнанным является тот факт, что большая часть положений барочной эстетики нашла отражение в музыкальном искусстве этой эпохи. Это касается и мироощущения, и претворения таких важнейших философских категорий, как время, пространство, движение, и общей «причудливости», и «странности» форм [14].

Общеизвестно, что в эпоху барокко происходит становление большинства важнейших музыкальных жанров Нового времени: оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты. Одновременно в тематизме рождается индивидуализированное *сольное* интонирование, отделяющее себя от «общих форм движения», хотя и не порывающее с ними. Происходит типизация индивидуальных музыкальных образов, которая связана прежде всего с новыми драматургическими условиями только что возникшего оперного искусства и его характерной мелодикой, и фактурой. На сцену выходит индивидуальный герой сценического действия, поэтому музыкальный тематизм становится *сольным*, что немедленно отражается и в инструментальной сфере. На смену полифоническому многоголосию Ренессанса приходит одноголосие – свободное, импровизационное по своей мелодике.

Импровизационность вообще характерна для музыкального стиля эпохи барокко. Хотя искусство музыкальной импровизации было известно с древних времен, настоящего расцвета оно достигает сначала в светских музыкальных жанрах эпохи Возрождения – непосредственных предшественниках барочных музыкальных жанров, – а затем и в музыкальной практике XVI-XVIII веков, причем как в композиторском, так и в исполнительском искусстве.

С развитием инструментальной *сольной* музыки, которое происходит в эпоху барокко, масштабы импровизации значительно выросли – вплоть до создания в виде импровизации целых музыкальных пьес. Музыкант, нередко объединявший в одном лице композитора и исполнителя, для овладения искусством импровизации должен был пройти специальную подготовку. Мастерство музыканта в свободной импровизации (часто на заданную тему) полифонических музыкальных форм долгое время служило мерилем его профессиональной квалификации.

С конца XVI века с утверждением гомофонно-гармонического склада распространяется система генерал-баса, которая предусматривала исполнение аккомпанемента к мелодии по цифровому басовому голосу. Хотя исполнитель и должен был придерживаться определенных правил голосоведения, подобная расшифровка генерал-баса включала в себя и элементы импровизации. Владение генерал-басом в эпоху барокко считалось обязательным для музыканта-исполнителя. Но особенно в XVI-XVIII веках были распространены приемы исполнительской импровизации, предписывавшие колорирование исполнителями вокальных партий и мелодических линий инструментальных пьес.

Здесь импровизационность тесно соприкасается с понятием орнаментики – приемами расцвечивания мелодической линии различными украшениями. Этот обычай восходит к одному из наиболее характерных технологических приемов творчества, укоренившихся еще в практике средневековых музыкантов, – технике диминуций. Детализируя мелодическую линию, орнаментика насыщает ее экспрессией и увеличивает плавность звуковых переходов. Известный композитор и теоретик той эпохи Карл Филипп Эмануэль Бах в своем трактате «Опыт истинного искусства игры на клавире» в

главе «О манерах», обосновывая необходимость применения орнаментики, пишет: «Думаю, ни у кого не возникло сомнения в необходимости манер. Это подтверждается применением их везде и в большом количестве. Без них, действительно, нельзя обойтись, если учесть приносимую ими пользу. Они укрепляют связь между нотами, оживляют их, придают им, когда это требуется, особую значимость; они делают ноты приятными и вызываются таким образом усиленное внимание; они помогают уяснить содержание, грустное, веселое или любое другое, они обуславливают правильное исполнение. Для посредственного произведения манеры служат помощью; самое прекрасное пение без них звучит пусто и примитивно, ясное содержание теряет свою ясность. Насколько велика польза манер, настолько велик может быть и вред в случае применения плохих манер, или если хорошие будут использованы неудачно, не на подобающем им месте и в неправильном количестве» [7].

Устная практика колорирования мелодии содержала в себе известное несовершенство. Это порождало стремление подлинных художников к упорядочению правил украшения и к превращению их в столь же развитую, сложную и одновременно логичную систему, какой была, скажем, техника контрапункта. Существует более двухсот книг и таблиц, посвященных проблемам орнаментики, которые были написаны в XVII-XVIII веках. Особое значение имеют таблицы и трактаты Жана Анри д'Англебера (1689), Г.Бёма (1690), К.Ф. Фипера (1696), Ш.Ф. Дьюпара (1710), Ф.Куперена (1713), Г.Муффата (1735-1738), И.И. Кванца (1752), К.Ф.Э. Баха (1753 – уже упоминавшийся выше), Ф.В. Марпурга (1755). Среди названных трактатов особое значение имеет книга «Опыт обучения игре на поперечной флейте», написанная известным флейтистом и композитором XVIII века И.И. Кванцем (1697-1773).

Выдающийся солист, И.Кванц соединял деятельность концертанта-виртуоза с педагогической, композиторской и теоретической (он был одним из главных идеологов берлинской композиторской школы). Кванц играл на многих инструментах, а оркестровую деятельность начал в качестве гобоиста (известно, что он даже предпринимал попытки усовершенствования клапанной системы гобоя). Перу Кванца принадлежит более трехсот сонат, концертов и других произведений для флейты, а также одно из самых ранних известных нам учебных пособий для духовых инструментов – уже упоминавшийся «Опыт обучения игре на поперечной флейте» (1752) – выдержавшее несколько изданий и переведенное на французский и голландский языки. В нем излагаются не только методические, но и эстетические воззрения, содержащие немало сведений по теории оркестра. По сути дела, труд Кванца является обобщением теоретических взглядов первой половины и середины XVIII века.

Теоретические труды Кванца характеризуют многие общие для эпохи тенденции исполнительства, такие как импровизационность. Ведь любая медленная часть сонаты, а иногда и быстрые, исполнялись импровизационно. Отдельные исполнители славились своим искусством в такого рода исполнении. Кванц пишет о том, сколь скучно слушать бесконечные медленные движения, если исполнитель не знает, как их украсить, и дает в

помощь последнему рецепты трелей, мордентов и фиоритур, которые должны быть добавлены к мелодии. Успех итальянского адажио, утверждает Кванц, зависит целиком от исполнителя, который волен домыслить музыку сам.

Необходимо упомянуть также о практике, которая была характерна для того времени и заключалась в том, что произведение, написанное для одного инструмента, могло исполняться и на других, сходных с ним по тесситуре. Тем самым репертуар одного инструмента значительно расширялся. Эта традиция сохраняется и по сей день².

Несмотря на то, что творчество Баха в музыковедении достаточно хорошо исследовано с самых разных точек зрения, интерес исследователей к этим вопросам не иссякает и по сей день. В отечественном музыковедении специальному изучению творчества И.С. Баха, также, как и эпохи барокко, посвящено множество работ; в настоящее время так же проводится ряд исследований современных музыковедов, посвящённых этим вопросам. Сведения о жизни и творчестве композитора широко представлены как в научной, так и в учебной и справочной литературе. В зарубежном музыковедении жизнь и творчество композитора также пользуются широкой популярностью.

Первым описанием жизни и творчества И.С. Баха стала работа, выпущенная Иоганном Форкелем в 1802 году. Данная работа была составлена на основе некролога, а также рассказов сыновей и друзей Баха, дошедших до времени исследователя. Большой интерес публики к произведениям Баха, следовательно, как и интерес музыкальных исследователей, появляется в середине XIX века. В это время композиторы и музыковеды начали работу по собиранию, изучению и изданию всех его произведений. Публикуется несколько книг о жизни и творчестве композитора одного из пропагандистов его творчества Роберта Франца. Следующим капитальным трудом о Бахе становится книга Филиппа Шпитты, изданная в 1880 году, которая остается одним из популярных исследований и по сей день. В начале XX века выходит еще один значимый труд – книга немецкого органиста и исследователя Альберта Швейцера. В этом произведении, помимо биографии и описательного анализа произведений Баха, уделяется много внимания и описанию эпохи, в которой жил и творил композитор, а также вопросам, связанным с богословием, которые имели непосредственное отношение к произведениям Баха, работавшего в церквях. Вышеперечисленные книги считались наиболее авторитетными и монументальными, вплоть до середины XX века, когда при помощи новых методов исследований, технических средств было установлено, что некоторые факты биографии, известные до того времени, а также авторство некоторых произведений, становятся под знак вопроса. Подобные подробные исследования проводятся и по сей день.

В большинстве исследований музыкального наследия И.С. Баха периодизация его творчества несколько механистически привязывается к

² В качестве характерного примера можно привести концерт для гобоя ре минор ор. 8, № 9 А. Вивальди. Известно современное переложение этого концерта для трубы.

биографическим данным. Существует, однако, и другая точка зрения, согласно которой в творческой биографии композитора выделяется четыре периода - в зависимости от тех или иных приоритетов и жанровых предпочтений, которые были близки Баху в различное время. Мы рассмотрим именно последнюю концепцию, так как нам она кажется убедительнее традиционной.

О творческих исканиях Баха в его юные годы мы почти ничего не знаем. Как у него осуществился начальный скачок от ученичества к первой вершине мастерства, судить трудно. Если назвать конкретные произведения, путь к этой вершине ведет от клавирного «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (1704) через мюльхаузенские кантаты ("Actus tragicus", 1707) к органным шедеврам – токкатам d moll и C-dur (ок. 1709). Отсчет, следовательно, приходится вести с конца 1700-х годов. Все предшествующее приходится назвать предварительным периодом, после которого начинается второй, зрелый.

Исследователи справедливо отмечают присущие произведениям этого периода виртуозный блеск, свежесть изобретения, яркие проявления бурного темперамента, смело опровергающего привычные эстетические нормы. Здесь скрестились и традиции импровизационного искусства северонемецкой школы и контрастная динамика *stile concertato*; пиетистская "сладостная" элегичность преобразует кантиленность новоитальянской скрипичной школы, а исконно немецкая мотивно-контрапунктическая техника обогащается ладонональным развитием. В целом это своего рода период «бури и натиска» в творчестве Баха. Полнее всего он отразился в жанрах и видах органной музыки. По экспрессивности показательны и камерные сольные кантаты, созданные с 1714 по 1717 год. Одной из вершин данного периода и одновременно вехой в переключении к следующему может считаться органная Пассакалья c-moll (1716-1717).

Начало третьего периода приходится примерно на "сердцевину" пребывания Баха в Кётене: на рубеж первого-второго десятилетий XVIII века. Поразительна интенсивность того, что им было свершено в это время: тут и пьесы для струнных смычковых инструментов (среди них знаменитая Чакона для скрипки соло и скрипичные концерты), и Брандербургские концерты (1721), и клавирные пьесы (первый том ХТК, сюиты и т.д.). Тот факт, что Бах именно в данное время начинает писать произведения с поучительно-дидактической целью, стремясь к расширению педагогического репертуара, объясняется не только личными и семейными мотивами ("Нотные тетради" для Вильгельма Фридемана, для Анны Магдалены, инвенции): он стремится еще глубже проникнуть в образно-выразительные и структурные закономерности музыкального искусства. Бах полностью овладевает ими, в том числе в оркестровом письме.

В отмеченной «сердцевине» спрессовано то, что разовьется в последующие десятилетия: сочетание чувственно-конкретного с рациональным, совершенного полифонического мастерства с неслышанным богатством гармонии, индивидуализация тематизма с более отчетливым выявлением в нем жанровых, с том числе танцевальных, примет, ритуальной

формы с элементами разработки, ритмического разнообразия артикуляции с остинатностью, драматической декламации с кантиленностью, патетики с созерцательностью и т.д.

Третий период простирается примерно до второй половины 30-х годов. Обосновавшись в Лейпциге, Бах, в сравнении с кётенскими годами, резко сменил координацию жанров: на первый план выдвинулась область духовной музыки. Функциональное назначение жанра повлекло за собой некоторую переакцентировку в сфере выразительных средств, но их система не подверглась изменениям. К тому же у Баха не отпал интерес к инструментальной музыке: он приступает к изданию «Клавирных упражнений», а в кантаты активно внедряет, наравне с вокальным, инструментальное начало, даже в виде самостоятельных номеров. Если же напомнить биографические данные, то после очевидной недооценки лейпцигской общественностью в 1729 году «Страстей по Матфею» Бах переключился на работу со студенческим Collegium musicum и возвращается преимущественно в виде автопародий к концертным жанрам.

Как особый, четвертый, период в творчестве Баха можно выделить последние полтора десятилетия. В декабре 1734 года Бах создал Рождественскую ораторию, представляющую собой свод кантат, большинство из которых пародийны. Через пять лет Бах издает «Клавирные упражнения» ор. 3 - сборник полифонических органных пьес с преобладанием хоральных обработок. Одновременно долгие годы, чуть ли не до последних лет жизни (во всяком случае, до 1747 года), ведется работа над Высокой мессой на литургический текст, не связанный с декламацией родной речи, что позволяет композитору свободнее выявить свое вокально-полифоническое мастерство. Вариация, fuga, канон главенствуют в последующих произведениях: в «Клавирных упражнениях» ор. 4 («Гольдберговские вариации»), во втором томе ХТК, в «Музыкальном приношении», в «Искусстве фуги». Перечень достаточно красноречивый: происходит смещение жанров опять в сторону инструментальных, пробуждается склонность к выявлению имманентных музыкальных закономерностей, рационально обусловленных строгим контрапунктом. На примере этого периода еще сильнее, чем прежде, ощущается стремление Баха к передаче объективного, надличностного, универсального. Но это не возврат к прошлому, хоровому полифоническому стилю нидерландцев или Палестрины: великий композитор не отходит от свойственной его стилю индивидуализации тематизма, от организующей, направляющей развитие функции тонального плана, от структурной динамики, разработанной в *stile concertato*.

Масштаб музыкальной деятельности Баха огромен, хотя и не исключителен – в практике того времени это было типологической нормой. Он умел отстаивать творческую независимость и тогда, когда был придворным музыкантом, и тогда, когда находился под бдительным оком церковных и городских властей. Его жизненная судьба была не столь легкой, и все же – если иметь в виду творческую эволюцию – это была счастливая судьба. Ему представилась уникальная возможность синтезировать то, что было накоплено

всей предшествующей эпохой – эпохой Барокко – и синтезировать то ценное, что было в светской музыке, с тем, что делалось в духовной. Осуществить этот синтез в состоянии был только композитор такого уровня гениальности, каким являлся Бах.

Литература

1. *Диденко Н.* Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII веков) / ГМПИ им. Гнесиных: Сб. трудов. – М., 1998. – Вып. 151. – С. 132-149.
2. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
3. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 317 с.
4. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 480 с.
5. *Морозов А.* «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Русская литература. 1973. №3.
6. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. М., М.: Советская энциклопедия, Советский композитор 1973-1982.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
8. *Носина В.Б.* Символика музыки И. С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2011. – 53 с.
9. *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
10. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений : Учеб. пособие для студентов вузов искусства и культуры. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. - 2. изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 489 с.
11. *Швейцер А.И.* Себастьян Бах [Пер. с нем. Я.С. Друскин, Х.А. Стрекаловская]. – М.: Классика-XXI, 2002. – 801 с.
12. *Шульце Х.* (сост.). Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Музыка, 1980. – 271 с.
13. *Шушкова О.М.* Раннеклассическая музыка : Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. – Новосибирск, 2002. – 323 с.
14. *Щербакова А.И.* Музыка. Человек. Культура : опыт социально-философского анализа : монография. Федеральное агентство по образованию, Российский гос. социальный ун-т. – М.: РГСУ, 2009. – 306 с.
15. *Эскина Н.А.* Букстехуде и немецкое барокко. – Самара : Самар. ун-т, 1992. – 126 с.

References

1. *Didenko N.* Formirovanie instrumental'noj faktury i tekhniki diminucij v organnoj muzyke XVI XVII stoletij [Formation of instrumental texture and technique of diminutions in organ music of the XVI-XVII centuries] // Problemy teorii zapadnoevropejskoj muzyki (XII-XVII vekov) / GMPI im. Gnesinyh: Sb. trudov. – M., 1998. - Vyp. 151. – S. 132-149.
2. *Druskin M.S.* Iogann Sebast'yan Bah [Johann Sebastian Bach] / M. S. Druskin. – M.: Muzyka, 1982. – 383 s.
3. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. – M.: Muzyka, 1994. – 317 s.
4. *Mihajlov A.V.* Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoj epohi [The Poetics of the Baroque: the End of the Rhetorical Era] // Istoricheskaya poetika: Literaturnye epohi i tipy hudozhestvennogo soznaniya. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. – 480 s.
5. *Morozov A.* "Man'erizm" i "barokko" kak terminy literaturovedeniya ["Mannerism" and "Baroque" as terms of literary criticism] // Russkaya literatura. 1973. №3.

6. Muzykal'naya enciklopediya [Music Encyclopedia]. V 6-ti tt. M., M.: Sovetskaya enciklopediya, Sovetskij kompozitor 1973-1982.
7. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII-XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of the XVII-XVIII centuries]. – M.: Muzyka, 1971. – 688 s.
8. *Nosina V.B.* Simvolika muzyki I. S. Baha [The symbolism of J. S. Bach's music]. – M.: Klassika-XXI, 2011. – 53 s.
9. *Skrebkov S.S.* Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej [Artistic principles of musical styles] / Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. Kafedra teorii muzyki. – M.: Muzyka, 1973. – 446 s.
10. *Holopova V.N.* Formy muzykal'nyh proizvedenij [Forms of musical works] : Ucheb. posobie dlya studentov vuzov iskusstva i kul'tury. Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo. - 2. izd., ispr. – SPb.: Lan', 2001. – 489 s.
11. *Shvejcer A.I.* Sebast'yan Bah [Sebastian Bach] [Per. s nem. YA.S. Druskin, H.A. Strekalovskaya]. – M.: Klassika-XXI, 2002. – 801 s.
12. *Shul'ce H.* (sost.). Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebast'yana Baha [Documents of the life and work of Johann Sebastian Bach]. – M.: Muzyka, 1980. – 271 s.
13. *Shushkova O.M.* Ranneklassicheskaya muzyka : Estetika, stilevye osobennosti, muzykal'naya forma [Early classical music : Aesthetics, stylistic features, musical form] : dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya : 17.00.02. – Novosibirsk, 2002. – 323 s.
14. *Shcherbakova A.I.* Muzyka. Chelovek. Kul'tura : opyt social'no-filosofskogo analiza [Music. Person. Culture : the experience of socio-philosophical analysis] : monografiya. Federal'noe agentstvo po obrazovaniyu, Rossijskij gos. social'nyj un-t. – M.: RGSU, 2009. – 306 s.
15. *Eskina N.A.* Bukstekhude i nemeckoe barokko [Buxtehude and German Baroque]. – Samara : Samar. un-t, 1992. – 126 s.

Вяткин Владимир Владимирович,

и. о. заведующего кафедрой духовых и ударных инструментов,
доцент МГИМ им. А.Г. Шнитке,
лауреат всероссийских и международных конкурсов,
лауреат премии правительства города Москвы

Vyatkin Vladimir V.,

Acting Head of the Department of Wind and Percussion Instruments,
Associate Professor of the Schnittke Moscow State Music Institute,
laureate of All-Russian and international competitions,
laureate of the Moscow City Government Prize

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Ж. Д. Кривенко

МЕТОД ТЕМБРОВОГО АНАЛИЗА А.Г. ШНИТКЕ

THE METHOD OF TIMBRE ANALYSIS BY A.G. SCHNITTKE

Аннотация: На основе анализа статьи А.Г. Шнитке «Родство тембров и его функциональное использование» исследуется тембровая природа современной авторской музыки (сочинения Б. Бартока, И. Стравинского, М. Равеля, Д. Шостаковича), проводятся параллели с фольклорным песнетворчеством.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, профессиональное композиторское творчество, тембровое мышление, сонористическая музыка, теория тембровой модуляции.

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-t hematic 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

Формирование и развитие профессиональной и фольклорной музыкальной культуры имеют различное происхождение. Сочинения профессиональных композиторов обусловлены индивидуальным творческим замыслом, осознанной композиторской концепцией. Создание же аутентичными исполнителями песенных образцов — явление, возникающее и репродуцирующееся в условиях обрядовых систем, живущих в синкретической форме традиционного быта. При всей отдаленности двух исполнительских музыкально-творческих сфер современные композиторские тенденции глубочайшим образом связаны с фольклорным песнетворчеством, а именно с наиболее сложной и сокровенной формой творческого мышления — *тембровым мышлением*, основанном на образном восприятии звучащего мира.

Обратившись к статье А.Г. Шнитке «Родство тембров и его функциональное использование», найдем этому убедительные подтверждения и убедимся в том, что тембровая природа современной авторской музыки имеет прочные корни, уходящие в композиторское творчество прошлого, и предстает в современном музыкальном пространстве как неотъемлемый метод композиторского письма представителей сонористического направления, как «...основное выразительное и формообразующее средство» [1, с. 92].

Хотя в данной статье Шнитке не говорит о сонористической музыке,

важно отметить, что именно она имеет тембровую основу, где звуковысотность и ритмика сливаются в то, что В. Холопова определила как «тембр-фактура-вертикаль». Аутентичное ансамблевое пение также базируется, с одной стороны, на тембровом мышлении, с другой — на тембровых принципах организации ансамблевого звучания в целом. При этом, например, в песенном фольклоре Белгородской традиции секундовые интервальные соотношения между голосами создают кластерный поток, свойственный сонористической музыке. Сам ансамбль объединяется не только слоговым ритмом, но интегрированным тембром, в котором формируются и растворяются тембры отдельных голосов.

Анализируя «функциональное использование тембровых связей», проявленных, например, в «тембровых модуляциях» сочинений Бартока, Шнитке акцентирует внимание на тембровом родстве различных групп инструментов (струнные и ударные) с «...огромным и для каждого инструмента индивидуальным обертоновым спектром» и специфическими приемами игры. Стоящие перед Бартоком тембровые задачи определили пути их решения: «маскировка тембров» [1, с. 98], отбор особых тембровых приёмов для данной группы инструментов и проч.

Певческий тембр аутентичной среды — качество непостоянное и многоаспектное, обнаруживающее разнообразную тембровую функциональность. Тембровая функциональность представляет собой соотношение тембровых качеств в условиях музыкальной композиции (песни), жанра или стиля. Она существенно варьируется в различных регионально-жанровых ситуациях. Каждый из тембровых оттенков своеобразно проявляется при исполнении песен различных жанров и областных стилей.

Образование тембровой гармонии Шнитке видит в звучании взаимодействующих темброво-консонирующих инструментов у Бартока («Музыка для струнных, ударных и челесты») и «еще более неожиданные консонансы» в «Симфонии псалмов» Стравинского: «Четырехголосный смешанный хор, а также 5 труб, разделенные на три группы виолончели, вовсе не дублирующие, а дополняющие хоровую гармонию самостоятельными гетерофонными голосами — сочетание настолько слитное, что даже трубы “тонут” в звучании хора, придавая ему лишь какой-то диссонантный блеск, сверкающий ореол». «Излюбленные тембровые консонансы» Прокофьева основаны на «...совпадении свойственной всем инструментам некоторой интонационной неопределенности, широты обертонового спектра и обилия призвуков в момент извлечения», соединении «колочих» тембров разных групп... обострении «атаки медных дублировкой их на фортепиано». В музыке Шостаковича «встречаются поразительные звуковые находки на основе тембрового консонирования разных групп: 1. Соединение неустойчивого “плывущего” тембра челесты с вибрирующими трелями засурдиненных скрипок во II части Второй симфонии (ц. 91), 2. Соединение удара по тарелке, резко акцентированной и постепенно гаснущей кварты труб и тихого эха струнных» [1, с. 101].

Тембровая гармония в ансамблево-хоровом народном пении образуется при одновременном сочетании различных тембров и может проявляться в виде тембровых консонансов и тембровых диссонансов. Консонанс возникает, когда тембры поющих голосов по своей природе дополняют друг друга (мягкий консонанс) или однородны (совершенный тембровый консонанс). Тембровый консонанс достигается в результате слияния тембров голосов и является показателем определенного (профессионального) уровня певческого исполнения. При этом важен фактор духовного родства и идейно-художественной устремленности певцов, что выражается в совместной передаче образно-содержательной глубины песен. Исполнительское творчество лучших профессиональных и аутентичных народно-певческих коллективов являет наивысшие образцы тембрового консонанса.

А. Шнитке заостряет внимание на функциональности оркестровки «по вертикали»: «звуковой рельефности вертикальных слоев», когда «выполняющие одинаковые функции голоса звучат в одинаковых тембрах, а различные по функции голоса в контрастных», и «по горизонтали»: наличие «рельефности границ между разделами... в каждом разделе формы есть тембровое единство, а между разделами существует тембровый контраст» [1, с. 91].

Горизонтальное темброво-контрастное развитие в народном мелосе нередко образуется между сольным запевом и ансамблевой частью строфы. Запев, как правило, имеет более речитативный (декламационный) склад, концентрирующий в себе смысловое зерно и энергетический заряд всей строфы. Он связан с особой — тонусной и артикуляционной — активностью певца. «Спрессованное» время запева сменяется затем более размеренным ансамблевым продолжением. Другой тип контраста — темброво-фактурный (вертикальный) — образуется, в частности, в южной певческой традиции, басом или средними голосами, с одной стороны, и дишкантом (подголоском, исполняющимся резким тембром в высокой тесситуре) — с другой. Это усиливается ритмоинтонационным и текстовым контрапунктом или грудным и головным пением в вариантных октавных удвоениях в северных песнях с их звенящим «северным сиянием тембров».

В творчестве Стравинского Шнитке находит «Невероятное тембровое смешение трех флейт, мандолины, арфы, фортепиано, литавр, альты, трех виолончелей и контрабасовых флажолетов», звучание которых суммируется в «...звуковую иллюзию гигантского чембало, мерцающей о всеми своими регистровыми красками» (балет «Агон», Гальярда)» [1, с. 101].

Своеобразное «невероятное тембровое смешение» мы наблюдаем и в аутентичном песенном исполнительстве: использование в камее же музыкального сопровождения пения предметов домашнего быта (ложки, расчески, металлические тазы, лезвие косы, стиральные доски и т. д.).

На прием «тембровой модуляции внутри одного тембра» Шнитке обращает внимание в «Испанской рапсодии» Равеля (ц. 12): «...стонущий секундаккордовый мотив меняет тембровую краску, не выходя за пределы одного тембра (высокие виолончели); он мгновенно “гаснет”, сползая из на-

пряженного звучания верхней струны инструмента в лежащие аппликатурно рядом бесплотные флажолеты» [1, с. 96].

Яркий пример «тембровой модуляции внутри одного тембра» — причет северной традиции: он исполняется «тонким» голосом (высокий регистр) с характерными спадами, отмеченными большой квазигармоничностью тембра (эмоционально-шумовыми призвуками), передается горестно-пронзительным тембром. Пение, как правило, прерывается всхлипываниями, голошениями, словообрывами и глиссандирующими спадами голоса. Еще один пример — весенние заклички: мощный звуковой поток напева в грудном регистре венчается пронзительным «гукальным» возгласом в головном регистре, что образует неповторимый акустический эффект звучания, особый тембровый колорит.

По утверждению А. Шнитке: «Увенчалась идея тембровых связей появлением тембровой шкалы — непрерывной цепи тембровых модуляций» [1, с. 102]. В народном пении особенно необходимо расширять тембровый диапазон профессионального певца, который должен владеть всей тембровой «полистилистикой» народных песен различных жанров и регионов.

Вероятно, можно утверждать, что расширение тембровых возможностей в различных связях и взаимодействиях актуально для представителей всех музыкальных направлений в целом. Что же касается метода тембрового анализа, представленного А.Г. Шнитке, то он обнаруживает поразительную универсальность и применимость в самых различных сферах музыкознания.

Литература

1. Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – М.: Московская консерватория, 2002. – 227 с.

References

1. From the personal archives of professors of the Moscow Conservatory. – Moscow: Moscow Conservatory, 2002. – 227 p.

Кривенко Женни Дмитриевна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры народного исполнительского искусства
МГИМ им. А.Г. Шнитке
Krivenko Jenny D.,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Folk Performing Arts
of Schnittke Moscow State Institute of Music

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

CONVERSATIONS WITH ALFRED SCHNITTKE

Аннотация: Беседы известного музыковеда и педагога Г.М. Цытина 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 11 апреля 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. Tsybin 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 April 11, 1988.

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

А. Шнитке: Мне хотелось бы добавить несколько слов к тому, о чем мы говорили в прошлый раз. Речь у нас шла о полистилистике, не так ли?

Г. Цытин: Да. В связи с Первой симфонией и некоторыми другими вашими сочинениями.

А. Ш.: Я довольно много размышлял в последнее время на эту тему — имею в виду полистилистику. И вот к чему я пришел.

Полистилистику часто понимают как некое механическое взаимодействие разных способов выражения, приемов речи, творческих манер и т.д. Мне кажется, далеко не всегда это так. Часто в творчестве композитора происходит взаимодействие некоего центрального, основополагающего, лично окрашенного стилевого начала — и, так сказать, периферийных стилевых ветвей, отблесков и отголосков внешнего мира. Сплав одного с другим, внешнего с внутренним, и образует ту сложную субстанцию, которую слишком легко иной раз (и не всегда точно) именуют полистилистикой.

Сам термин «полистилистика», мне кажется, не отражает всех тонкостей процесса сочинения музыки. Поэтому в ряде случаев его следует трактовать как термин неточный, условный, приблизительный. Я хочу сказать, что в этом *poly* надо уметь различать главное и второстепенное; оно, это самое *poly*, бывает обычно определенным образом сформировано и организовано, отнюдь не представляя собой случайного, хаотичного переплетения неких чужеродных стилевых линий.

Конечно, когда я говорю о внешнем и внутреннем в сознании композитора, об индивидуально-личностном и привнесенном извне, я понимаю, что четкой разграничительной линии между ними провести нельзя. Внутреннее «я» композитора всегда тесно связано с внешним миром, который субъективно преломляется и ассимилируется в нем. Все это так. И однако же... У каждого автора, мне кажется, есть что-то свое, сокровенное, индивидуально-личностное — и что-то явно взятое (в тех или иных целях) извне...

Скажем, та же музыкальная цитата. Или пусть квази-цитата. Она обычно предстает как нечто отстраненное от самого композитора, как некий отголосок, отзвук

внешнего мира.

Есть композиторы, у которых то самое *poly*, о котором мы говорим, ощущается очень слабо. Цитаты у них отсутствуют совсем; они их в принципе не приемлют. Вот, к примеру, музыка Веберна. В ней можно различить отдаленные влияния нидерландских полифонистов; кое-где легкой тенью сквозит колорит музыкальной Вены — и даже вальсов Штрауса. Но все это пре-творено композитором так тонко, внешне неприметно, что говорить тут о явных соприкосновениях с другими музыкальными мирами просто нельзя. Веберн это только Веберн.

А вот у Малера или Айвза контакты с внешней музыкальной средой гораздо заметнее. Поэтому применительно к их музыке можно было бы употребить, — конечно, с известными оговорками, — и термин «полистилистика».

Г. Ц.: Вы назвали сейчас имена Веберна и Малера. Не могли бы вы сказать несколько слов о вашем личном отношении к этим композиторам?

А. Ш.: Веберн мне очень близок. И, одновременно, не близок. Сейчас поясню свою мысль. Я с величайшим благоговением отношусь к Веберну. Возможно, это одна из самых чистых (не могу найти лучшего слова!) фигур в истории мировой музыки. Но в то же время не могу сказать, что я ощущаю глубокое внутреннее родство с Веберном-композитором. Или что опираюсь каким-то образом на него в своей работе.

А вот Малер — другое дело. Его эстетика, как мне кажется, является в некоторых аспектах и моей эстетикой тоже; его творческое русло мне значительно ближе.

Я говорю сейчас, понятно, не о масштабах того или другого композитора. В этом отношении я никогда не стал бы их сравнивать и сопоставлять.

Кстати, о Малере. Не знаю, известен ли вам тот факт, что еще в 16-летнем возрасте, будучи студентом венской консерватории, он написал фортепианный квартет, от которого сохранились только первая часть и начало второй. Поверьте, это совершенно гениальная музыка! Малер сам не понимал, что он создал и — оставил сочинение незавершенным.

И что ведь интересно: если присмотреться внимательно к тому, что сохранилось, видишь, что это типичный Малер — от первой и до последней ноты. Пусть в чем-то незрелый, наивный, несложившийся — но все же он, и только он! Однако мы сейчас сознаем это только лишь потому, что Малер как композитор в дальнейшем состоялся. Только потому, что мы знаем его последующие работы — симфонии, и все остальное. А если бы их не было? Если бы в силу какой-то случайности (болезни или чего-то еще) Малер перестал бы писать? Смогли бы мы тогда понять, оценить, какой шедевр был создан им в 16-летнем возрасте?

Я хочу сказать, что такое, наверное, происходило много-много раз — и с отдельными произведениями, и с их авторами, которых мы сегодня не знаем, о которых совершенно забыли. А ведь музыка, создававшаяся некоторыми из них, была, вероятно, настоящим чудом, которое просто не имело продолжения, не проросло в будущее, не реализовало себя полностью. Это же трагично, если вдуматься!

Г. Ц.: Очевидно, все надо принимать как должное. Талант — это талант, а судьба — судьба...

А. Ш.: Пусть так. И все же согласитесь: когда дарование, в силу тех или иных причин, не раскрывается полностью, не реализует себя так, как могло бы, — это самое драматичное из всего, что может быть в искусстве. Все остальное отступает на второй план по сравнению с этим. Несвершение при шансах на свершение...

Г. Ц.: Мне думается, Альфред Гарриевич, сам факт, что далеко не все в творческой практике реализуется исчерпывающим образом, совершенно закономерен. Ибо, если осуществлялось бы все, что в принципе могло бы осуществиться, искусство в конце концов пришло бы к уничтожению самого себя. А это было бы еще трагичнее...

И потом, вы не допускаете, что само понятие «шедевр» потеряло бы значение и смысл, если великие творения исчислялись бы тысячами, десятками тысяч?

А. Ш.: Возможно, теоретически это так. И однако же я часто думаю с душевной болью: сколько же существует «не возникшего» Моцарта...

Г. Ц.: «Не возникшего» Шуберта, Шопена, Скрябина...

А. Ш.: Да. Мне иногда кажется, что сочинения, не написанные великими композиторами, живут в каком-то ирреальном, теневом мире. Они есть, существуют — только они не зафиксированы на бумаге. Больше того, мне иногда представляется, что мы даже знаем их — только не можем вспомнить, воспроизвести...

Г. Ц.: Перед встречей с вами, Альфред Гарриевич, я просмотрел кое-какие из опубликованных материалов, посвященных вашему творчеству. Критики пишут о частых изменениях в вашей композиторской манере, о «стилевых перепадах», «сменах вех», неожиданных «поворотах» и тому подобном. Как вы сами относитесь к высказываниям такого рода? Заметны ли вам лично те стиливые метаморфозы, о которых говорят люди, наблюдающие за вашей творческой эволюцией со стороны?

И если позволите, тут же еще вопрос. Что вы могли бы сказать вообще о соотношении между изменчивым и неизменным в стиле композитора? Каким вам видится возможный баланс между одним и другим?

А. Ш.: Простите, но на ту часть вопроса, которая касается меня лично, я отвечать воздержусь. Мои ощущения в данном случае не могут не быть субъективными, а потому вряд ли прояснят проблему, затронутую вами. К тому же, я убежден, что высказывания композиторов о своих собственных произведениях далеко не всегда помогают лучше понять их...

Что же касается второй части вашего вопроса, которая действительно интересна и главное носит более общий характер, я бы ответил так. В музыкальном искусстве нашего времени много раз повторялась одна и та же картина: пока композитор жил и работал, изменения в его манере были порой столь заметными, что заслоняли единое и основополагающее, благодаря чему данный композитор оставался самим собой. То есть перемены, происходившие в верхних слоях творчества, отвлекали внимание на себя и мешали видеть что-то постоянное и непреходящее в глубинных слоях этого творчества.

Вот, например, Стравинский. Это мы теперь прекрасно чувствуем и сознаем, что Стравинский «Весны священной» и Реквиема, Стравинский «Регтайма» и Симфонии псалмов — один и тот же композитор. А ведь когда возникали эти сочинения, слушателей поражали прежде всего контрасты между ними. Современники констатировали резкие, как им казалось, смены творческого курса, изменения в манере письма Стравинского... Напротив сейчас мы все больше и больше отдаем себе отчет, насколько же все в его искусстве внутренне взаимосвязано, взаимообусловлено, сцеплено в единое целое. Но для этого должно было пройти время; должна была возникнуть определенная дистанция между нами и композитором, между настоящим и прошлым.

Нечто подобное можно сказать и о Шостаковиче. При всех парадоксальных и

неожиданных (как нам казалось прежде) метаморфозах в его искусстве, при всех сюрпризах, которыми он так щедро нас одаривал, он по сути никогда не выходил за рамки своего стиля. Всегда и везде оставался Шостаковичем.

То же происходило и с Айвзом, и со многими другими.

В общем, повторяю еще раз: пока композитор пишет, бросается в глаза прежде всего изменчивое в его искусстве, поражает неожиданность, его находок; когда же он заканчивает свой творческий путь, отчетливее проступают нити, связывающие воедино все, сделанное им, заметнее делается общее.

Когда композитор творит и идет вперед — он для нас загадка. Мы не знаем, что он сделает завтра. Его искусство несет в себе эффект непредсказуемости, сюрприза. Потом этого уже нет. Но зато есть другое — то, о чем мы с вами только что говорили...

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 Music Institute,

academician of the Russian

Academy of Pedagogical and Social Sciences

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ABOUT SOME FEATURES OF THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF THE SYSTEM OF PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Аннотация: В статье рассматриваются истоки музыкального образования в Западной Европе. Показана взаимосвязь общественного развития, философской мысли и музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальное искусство, история музыкального образования, система профессионального музыкального образования.

Abstract: The article examines the origins of music education in Western Europe. The interrelation of social development, philosophical thought and musical art is shown.

Key words: musical art, history of music education, system of professional music education.

Образование является одним из важнейших способов сохранения и передачи от учителя к ученику, из поколения в поколение накопленных знаний, практических умений и навыков, а также социального опыта. Образование – необходимое условие дальнейшего развития цивилизации и новых достижений во всех сферах человеческого бытия, в том числе и в музыкальном искусстве.

Музыкальное образование всегда было тесно связано с особенностями исторического развития общества, господствующими мировоззренческими позициями и научно-теоретическими концепциями, с уровнем развития музыкально-исполнительской практики. В процессе развития древних цивилизаций, становления философского созерцания действительности музыка становится разделом науки и объектом теоретических исследований. В это же время возникают мысли по обучению музыкальному искусству.

Античные трактаты по теории музыки достаточно полно освещены мировой и отечественной наукой, поэтому обратим внимание только на некоторые научные концепции, которые определяли в свое время особенности музыкального образования, его сущность, направление и содержание на определенных этапах исторического развития.

Известно, что в Древней Греции функционировали школы, в которых учились дети свободных людей. В этих школах вместе с другими дисциплинами изучалась и музыка, которая была неотделима от других искусств и наук. В условиях существования общинно-родовой и рабовладельческой формаций, музыка рассматривалась в тесной связи с практикой общественной жизни во всех ее проявлениях (религия, мораль, государственное устройство, наука и тому подобное). В это время формируется понимание музыки как способа воздействия на психическое и

физическое состояние человека, проявляется общественно-воспитательное значение музыки и роль в осознании космоса, возникают первые музыковедческие теории. Первоначальное музыкальное искусство, развитие его теории, практическая музыкальная деятельность основывались на мифологическом понимании окружающего мира и были тесно связаны с оргиастическими и экстатическими состояниями. Однако, функционирование музыки в контексте общественной жизни, ее взаимосвязь с поэзией и танцами, понимание музыки не только как подражание небесной гармонии (Пифагор), мир идей (Платон), природа человека (Аристотель), но и как конструктивно-физического состояния (космологическое учение) и воспитательного средства, придает ей определенные признаки материальности бытия, физической и духовной реальности. В борьбе идей космополитизма и метафизики, идеализма и материализма, музыка получает признаки объекта доступного для абстрактного мышления, который подлежит анализу, оцениванию и изучению.

В древнейших музыкальных теориях античных мыслителей толкование музыки как средства воздействия на личность занимает важное место. В частности, Платон уделяет большое внимание теории музыкального воспитания граждан, которая, по его мнению, является одним из важных условий создания желанного им идеального государства. Он рассматривает музыку как средство воспитания души, поскольку именно она особенно близка к душевным переживаниям человека. По его убеждению каждый человек свободный или раб, мужчина или женщина и в целом, все государство должны непрерывно петь [2]. Платон проявил аскетичный подход в выборе ладов (для мирной жизни – дорийский строй, а для войны или других необычных явлений – фригийский строй).

Аристотель, как и Платон, придавал большое значение музыкальному воспитанию, которому посвятил почти всю VIII книгу «Политики». Однако он был убежден, что музыкальное воспитание необходимо осуществлять только со свободнорожденными. Музыкальное воспитание, по его мнению, должно быть разным для отдельных возрастных групп и предусматривать не только слушание музыки, но и обучение игре на инструменте [6].

Последователи Аристотеля отмечают воздействие музыки на психическое состояние слушателей, подчеркивают ее воспитательное значение, уделяют внимание некоторым техническим вопросам музыкального исполнения. В этом же направлении исследует музыку и древнегреческий философ-стоик эпохи эллинизма (IV ст. до н.э.) Диоген Вавилонский, который развивает ее воспитательную функцию и углубляет вопрос об ее общехудожественной сущности.

Своеобразно трактует музыку эпикуриец Филофей, который в трактате «О музыке» фактически выступает против всех предыдущих философских суждений. Он полностью отрицает воспитательное значение музыки. Он считает, что воспитывает не музыка, а философия, поскольку музыка не способна влиять на стремления человеческой души [6]. Отрицает воспитательное значение музыки и скептик Секст Эмпирик.

Подытоживая краткий обзор процесса становления эстетической мысли и музыкального образования в Древней Греции необходимо подчеркнуть, что античная эстетика исходила из идеи единства теории и практики в искусстве, теоретического знания основ искусства и практического владения им [7].

Эпоха поздней Античности, несмотря на то, что культура Римской империи достаточно изучена мировой наукой, не оставила нам целостной картины музыкальной жизни и музыкального образования. С одной стороны, это связано с отсутствием целенаправленной общегосударственной культуры. На огромной территории взаимодействовало большое количество разнообразных философских, религиозных, научных и художественных феноменов, взглядов, явлений и культов. С другой стороны, искусство оставалось неделимым, а актеры находились на низшей ступени социальной лестницы. Они стояли в одном ряду с ремесленниками, и их деятельность не считалась почетной и достойной изучения и освещения. Вместе с тем, теоретикам этой эпохи выпала историческая миссия определять новые тенденции мышления, формировать новые мировоззренческие позиции, утверждать новую духовную культуру. В условиях зарождения христианства начинались новые философско-религиозные течения, появлялись новые объяснения явлений природы и духовной жизни человека.

Эпоха поздней античности, несмотря на то обстоятельство, что культура Римской империи как рабовладельческой формации, ее специфика достаточно полно изучены мировой наукой, не оставила нам целостной картины музыкальной жизни, убедительных свидетельств о состоянии музыкального образования. Это связано, с одной стороны, с отсутствием целенаправленной, общегосударственной культуры (космополитические тенденции создания мировой монархии с единственной универсальной культурой активно развивались, однако не нашли, разумеется, своего практического воплощения). На огромной территории эклектично смешивались и взаимодействовали большое количество различных социально-бытовых, философских, религиозных, научных и художественных феноменов, взглядов, явлений и культов. С другой стороны, искусство оставалось неделимым, а актеры находились на самой низкой ступени социальной лестницы. Они стояли в одном ряду с ремесленниками, а их деятельность не пользовалась почетом. Вместе с тем теоретикам этой эпохи выпала историческая миссия определять новые тенденции мышления, формировать новые мировоззренческие позиции, утверждать новую духовную культуру. В условиях распространения христианства зарождались новые философско-религиозные течения, появлялись новые объяснения явлений природы и духовной жизни человека.

Раннехристианские писатели-философы такие как Тертуллиан, Лактанций, Климент Александрийский, Арнобий считали познание в качестве своей важнейшей составной части. Они считали, что только обучение и воспитание дают знания человеку. Познание является первым этапом на пути к конечной цели человеческого бытия, «отсюда и

пристальное и всевозрастающее внимание в христианстве к проблемам передачи истинного знания и правильного обучения» [1, с. 115].

Климент Александрийский, определяя дисциплины, которые необходимо знать, прежде всего, называет музыку, которая своими ритмами и гармонией аккордов учит человека быть «в ладу с самим собой». Музыка должна была создавать благоприятные условия для молитвенного контакта человека с богом.

Идеи апологетов о новых функциях музыки, ее практическом применении в церковной службе определили основные направления и содержания музыкального образования, которое полностью было в руках церкви. После гибели античного мира гносеологические, теологические, аксиологические, культурологические идеи и взгляды теоретиков раннего христианства еще долго существовали и развивались в Византии и странах Восточной Европы. Однако феодальный способ производства, который утвердился в Западной Европе, требовал новой идеологии, новых направлений развития научной мысли и видов искусства. И решение вопросов по социальной и духовной жизни полностью переходит в руки государства. Оно унифицирует музыку как неотъемлемую часть богослужения. Постепенно складывается и внедряется григорианский хорал. Музыкальная теория, которая формируется параллельно, опирается только на духовную музыку, способствуя полному подчинению музыкального искусства церкви. При этих условиях музыкальная школа имела, разумеется, богословский характер и готовила исполнителей для проведения религиозных обрядов.

Возвращаясь к теории музыки, необходимо отметить, что средневековые теоретики интерпретировали музыку не как искусство, а прежде всего, как науку. Августин, Боэций, Гвидо из Арrezzo, Аврелиан из Реоме придавали большее значение знанию, чем практическим умениям и навыкам. Они считали, что настоящий музыкант тот, кто овладел музыкальной теорией, а не тот, кто владеет искусством пения или игры на музыкальных инструментах [7]. Главное, что характеризует теоретиков музыки, – безраздельное внимание к вопросам музыкальной теории, к проблемам ладовой и ритмической структуры музыки, к числовой основе музыкального искусства, музыкальному этосу и т.д. Средневековые теоретики раздвинули пределы социального понимания музыкального искусства.

Главным достижением музыкально-теоретических трактатов средневековья является учение о ладах. Это учение возникло на основе античной музыкальной теории. Отсюда были заимствованы наименования восьми «церковных» ладов.

Боэций проводит классификацию музыки, разделив ее на три вида: мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*). Эта классификация господствовала в музыкальной теории более десяти веков. Некоторые европейские теоретики XII века под влиянием трактатов арабского ученого Аль-Фараби делают попытки развить его идеи.

В частности, английский ученый и философ Р.Бэкон решительно отвергает все средневековые теории утверждая, что музыка связана только с тем, что может принести наслаждение чувствам благодаря соответствию движений в пении и звучании инструментов [7]. Парижский магистр музыки И. Грохео в своем трактате подверг резкой критике метафизическое и теологическое понимание музыки. И. Коттон делает попытку преодолеть противоречие между теорией и литургической практикой, придавая большее значение вокальной музыке, чем инструментальной.

XI век характеризуется повышенным вниманием к вопросам музыкального образования и воспитания, начало которому положил французский теоретик и композитор Одо из Клуни, предшественник известного музыкального педагога и реформатора Гвидо Аретинского. Итальянский ученый и педагог Гвидо из Ареццо, рассматривая теорию прежде всего, как средство музыкального воспитания, проводит реформу музыкальной нотации с целью облегчения и упрощения музыкального образования певцов. Он создает собственную теорию музыкального воспитания, рассматривая вопросы методики обучения пению, интонации, чтения нот, риторики. Критикуя принцип «теория для теоретиков, а не для практиков», он первым ставит под сомнение основы схоластической теории музыки.

Важно отметить, что эпоха средневековья не только способствовала развитию церковной музыки, но и создала альтернативные виды и формы музицирования, в результате чего профессиональная музыка поделилась на две автономные сферы – церковную и светскую музыку. Появляются и два самостоятельных направления в музыкальном образовании, разные как по форме, так и по содержанию. Доминирующая роль принадлежит, разумеется, обучению церковной музыке. В капелле Собора Парижской Богоматери появляется первая школа хоровой полифонии. Певческая школа дискантов становится центром раннего многоголосного стиля в средневековой Европе (XII в.). Параллельно развивается народное музыкальное образование, «педагогика устной традиции». Деятельность вагантов, жонглеров, шпильманов, гистрионов, скоморохов, странствующих рыцарей – трубадуров, труверов и миннезингеров развивалась в уникальных условиях передачи опыта художественной деятельности: от обучения у признанных мастеров – к обучению «на ходу».

Дальнейшее развитие цивилизации, смены исторических периодов в общественно-политической и культурной жизни, в литературе, искусстве и гуманитарных науках стран Западной и Центральной Европы (эпоха Ренессанса, Классицизма, Романтизма) внесли значительные изменения в музыкальное образование. На смену античным и средневековым эстетическим концепциям приходит материалистическое понимание явлений природы, науки и культуры. Постепенно выходя из-под влияния религии, обогащаясь народной музыкальной культурой, активно развивается светская музыка, возникают новые жанры и формы музицирования. Развитие профессионального музыкального искусства, усложнение музыкального

языка, бурное развитие виртуозного исполнительства и соответствующее повышенное требование к квалификации музыкантов, с одной стороны, и повышенный массовый интерес к музыкальному искусству и активному музицированию, с другой, обусловили значительную интенсификацию процесса обучения музыке.

«Ars nova» (Новое искусство) – новое направление в области музыкальной теории и практики, которое основал в XIV веке французский теоретик и композитор Филипп де Витри, – развивалось в каждой европейской стране по своим правилам, часто обозначая совершенно разные явления.

Например, в Италии «Новое искусство» появилось в эпоху раннего Возрождения (XIV в.) с инструментальным исполнительством и светскими вокальными жанрами (мадригал, баллада и др.). Успешно осваивались достижения европейских мастеров полифонического искусства и формировались новые школы полифонии. Венецианская школа, расположенная в соборе Святого Марка практиковала церковные службы с участием двух-трех хоров и большого количества музыкантов-инструменталистов. В соборе Святого Петра (римская школа) под руководством Палестины доминирующим являлся стиль *a cappella*. В конце XVI – начале XVII в. Произошел переход от полифонического к гомофонному письму.

Во Франции эпоха Возрождения характеризуется не только появлением такого явления как «Ars Nova» (Гильом де Машю, Филипп де Витри), но и распространением многоголосной песни (пансон), признанным мастером которой был К. Жанекен. В XVI в. возникают гугенотские псалмы (К. Гудимель). В условиях абсолютизма складывается придворное музыкально-театральное искусство, которое достигло своего расцвета в период Классицизма.

Отличительные черты имела эпоха Возрождения в Англии. Композиторы создают школу английских мадригалистов. И они же создают репертуар для верджинеля (род клавесина), способствуя развитию европейской клавишной музыки.

На основе народного пения формируется нидерландская полифоническая школа. Центрами музыкального образования становятся метризы – музыкальные школы, готовившие церковных певчих. Метризы существовали при католических храмах, и наряду с общеобразовательными предметами в школах обучали пению, игре на органе, теории музыки. Подобные метризы функционировали также во Франции.

Эпоха Возрождения дала мощный толчок развитию музыкального искусства. Церковь потеряла предыдущую монополию в профессиональной музыке, уступая место светскому музыкальному искусству. Успешно развивается инструментальная музыка (произведения для лютни, виолы, скрипки, клавесина, органа). В период Позднего Возрождения возникают самостоятельные стили оркестрово-ансамблевой и органно-клавишной

музыки, новые музыкальные жанры – опера, кантата, оратория, сольная песня.

Развитие светского музыкального искусства обусловило появление певческих обществ, школ мейстерзингеров, цехов музыкантов-инструменталистов. Значительное увеличение количества театров, оркестров, капелл требовало большого количества квалифицированных исполнителей и повлекло бурное развитие музыкального образования. Дальнейшее интенсивное развитие музыкального искусства, появление новых творческих направлений и течений (Барокко, Классицизм, Романтизм и т.д.), обогащение жанрово-стилевых особенностей и художественно-выразительных характеристик музыки, значительное усложнение музыкального языка и новые требования к технике игры, ориентация на виртуозное исполнительство, повышенные требования к личности музыканта и социальное назначение музыкального искусства обусловили необходимость создания системы профессионального музыкального образования.

Литература

1. Бычков В.В. Эстетика поздней Античности. – М.: Наука, 1981. – 325 с.
2. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: Знание, 1984. 158 с.
3. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986. – 223 с.
4. Музыкальная культура древнего мира: Сб. статей / Под ред. проф. Р.И. Грубера. – Л.: Музгиз, 1937. – 259 с.
5. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения. – М.: Музыка, 1985. – 253 с.
6. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Культура: Академический проект, 2017. – 646 с.
7. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения – М.: Музыка, 1966. – 574 с.
8. Федорович Е.Н. История музыкального образования: учеб. пособие. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2003. – 110 с.

References

1. Bychkov V.V. Aesthetics of late Antiquity. – M.: Nauka, 1981. – 325 p.
2. Grum-Grzhimailo T.N. Musical performance. – M.: Znanie, 1984. – 158 p.
3. Hertzman E. Ancient musical thinking. – L.: Music, 1986. – 223 p.
4. Musical culture of the ancient world: Collection of articles / Edited by Prof. R.I. Gruber. – L.: Muzgiz, 1937. – 259 p.
5. Evdokimova Yu.K., Simakova N.A. Music of the Renaissance. – M.: Music, 1985. – 253 p.
6. Losev A.F. Aesthetics of Renaissance. – M.: Culture: Academic project, 2017. – 646 p.
7. Shestakov V.P. Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance – M.: Music, 1966. – 574 p.
8. Fedorovich E.N. History of musical education: studies. stipend. – Yekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 2003. – 110 p.

Соловей Алла Ивановна,

доцент кафедры оркестрового мастерства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Solovey Alla I.,

Associate Professor of the Department of Orchestral Mastery of the A.G. Schnittke
Moscow State Institute of Music

КОНКУРСЫ БАЯНИСТОВ И АККОРДЕОНИСТОВ: ПРОБЛЕМЫ, ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

COMPETITIONS OF BAYANISTS AND ACCORDIONISTS: PROBLEMS, PROS AND CONS

Аннотация: В данной статье автор поднимает проблемы, связанные с участием детей и юношей, а также студентов профессиональных учебных заведений в конкурсах баянистов и аккордеонистов, некоторые аспекты объективности оценивания конкурсантов членами жюри, отмечая, что главной целью творческих соревнований является выявление наиболее талантливых и ярких в художественном отношении молодых музыкантов.

Ключевые слова: Музыкальные конкурсы, возрастные группы, программные требования, художественный образ, творческая личность, жюри

Abstract: In this article, the author raises the problems associated with the participation of children and young men, as well as students of professional educational institutions in competitions of bayanists and accordionists, some aspects of the objectivity of the evaluation of contestants by the jury, noting that the main purpose of creative competitions is to identify the most talented and artistically bright young musicians.

Keywords: Music competitions, age groups, program requirements, artistic image, creative personality, jury

Кто в детском или юношеском возрасте не готов соревноваться? Думаю, таких мальчишек и девчонок найдется не много. А конкурс для музыканта – это творческое соревнование. И пусть в музыкальном соревновании нет метров, секунд или килограммов, как в спорте, но существует множество критериев, пусть и субъективных, по которым определяется лучший участник. Дети всегда ждут поощрения, как минимум похвалы. В юношеском возрасте уже активно формируются амбиции, часто, к сожалению, не вполне обоснованные.

Для детей и юношей проводится большое количество конкурсов для детей и юношества, к сожалению, порой сомнительных в творческом плане: «Веселый камертон», «Краски радуги», «Птица счастья», «Самоцветы», «Золотой ключик» и др. Весь позитив от этих привлекательных слов проходит, как только познакомишься с Положением о проведении и репертуарными требованиями к участникам разных возрастных категорий. Почти везде одни и те же: обработка народной мелодии, две пьесы по выбору участника и т.п. Возрастные группы часто не учитывают особенностей развития детей, и самым маленьким участникам приходится соревноваться с заметно более развитыми и опытными конкурсантами, входящими в данную категорию на её верхней границе. Исходя из физического и

интеллектуального развития детей, накопления ими исполнительского опыта, в младшем школьном возрасте целесообразным представляется составление возрастных групп с двухлетним интервалом: 7–8 лет, 9–10 лет, 11–12 лет, и далее с шагом в три года: 13–15 лет, 16–18 лет, 19 лет и старше. В соответствии с возрастом участников и задачами, направленностью конкурса, необходимо взвешенно, методически продуманно, составлять и программные требования.

Подчас преподаватели школ искусств стремятся раньше времени привлечь своих учеников к участию в конкурсе. Едва научившись держать инструмент, мало чему наученные, дети выходят на сцену перед жюри, ожидая похвалы, а их педагоги – долгожданной грамоты или благодарности за подготовку. И есть ряд конкурсов, где поощряют всех, создавая впечатление ложного благополучия. Такой подход возможен скорее на фестивалях, которые и нужно чаще проводить, привлекая детей, но не на конкурсах. Преподавателей понять можно: каждая благодарность идет в копилку достижений перед аттестацией, но моральная и профессиональная сторона дела вызывает множество вопросов.

Безусловно, участие в конкурсах стимулирует молодых музыкантов, добавляет сценического опыта, но мало кто проводит грамотный анализ выступлений своих воспитанников. Если ученик действительно весьма способный, довольно часто с одной и той же программой, порой в течение двух, а то и трех лет, он ездит по конкурсам, вместо того, чтобы развиваться, расширять свой репертуар, приобретая новые навыки и умения, взрослея в творческом отношении. Кстати, участием в конкурсах в течение ряда лет с не обновляемой программой, к сожалению, грешат и способные студенты колледжей и академий. Для талантливого музыканта это неприемлемо!

На сложных и престижных международных конкурсах, прежде всего за рубежом, в каждой возрастной категории всем участникам предлагается тестовая пьеса. Это, как правило, современная оригинальная музыка для инструмента, подчас написанная специально к данному конкурсу. Такая форма тестирования на первом туре позволяет определить многие качества молодого музыканта, его точность в отношении текста и авторских ремарок, и, вместе с тем, творческую составляющую в раскрытии художественного образа. Такой подход – безусловный плюс для любого конкурса.

Некоторые конкурсанты стараются покорить жюри и слушателей сверхбыстрой, мощной и стабильной, но подчас прямолинейной игрой. Такая практика все чаще встречается на конкурсах, и порой достигает своей цели. Но, в чем я убежден, главное на конкурсах – раскрыть яркую творческую личность, способную к неординарным решениям, умеющую увлечь и убедить, оставить своим исполнением незабываемое художественное впечатление. Конечно, виртуозность, легкость преодоления технических сложностей, текстовая точность и стабильность исполнения всей программы имеют серьезное значение, но стилистическая верность, тонкое интонирование и фразировка, умение выстроить форму, сбалансированность нюансировки и применения регистров, то есть художественная

составляющая, имеет, на мой взгляд, еще большее значение для выявления таланта молодого музыканта. Ведь творческий конкурс не инкубатор по выращиванию молодых виртуозов, а форум, который призван раскрыть яркую художественную личность, Музыканта с большой буквы, завораживающего своим исполнением и профессионалов и обычную публику. Каждому баянисту и аккордеонисту, как в прочем и другим по специальности музыкантам, необходимо понимать и помнить, что не каждое звание лауреата приближает к главной цели – стать востребованным, по-настоящему ярким и запоминающимся концертантом.

Творческая судьба складывается по-разному: одни становятся солистами, другие – участниками ансамблей и оркестров, третьи – авторитетными педагогами. В моем классе за годы работы было много талантливых учеников, лауреатов самых престижных конкурсов, и они не перевелись. Назову лишь несколько имен молодых, но уже достаточно зрелых и самобытных баянистов и аккордеонистов, радующих своим искусством самую различную публику: Айдар Гайнуллин, Сергей Осокин, Галина Ефременко (Гаврикова), Анастасия Шкиндерова, Иосиф Пуриц, Павел Ратынский (Зябко), Андрей Луковский, Айдар Салахов, и пока еще студентка Мария Орёл. Каждому из них присущи индивидуальные качества, своё ярко выраженное художественное лицо, позволяющее проявлять творческое начало и в сольном, и в ансамблевом исполнительстве. И на многочисленных выигранных ими конкурсах мы в первую очередь всегда стремились добиться убедительного художественного результата. Можно выиграть десяток конкурсов и кануть в лета, а можно выиграть конкурс в Клингентале, как Фридрих Липс в далеком 1969 году, и стать великим музыкантом.

Значимость конкурса во многом определяется его программными требованиями, составом участников и авторитетностью жюри. На конкурсах в разных странах приняты различные системы оценки участников: где-то, как в Китае, 100-бальная шкала, где-то 10-бальная с десятками долями, но чаще всего 25-бальная, с шагом в 0,5 балла. Большого значения это не имеет, ведь чем больше членов жюри, тем, вроде бы, объективней картина. Однако встречаются парадоксы. На ряде конкурсов снимается верхний и нижний балл, даже, если разница составляет всего полбалла. Часто действует запрет на оценку членом жюри участника из своего класса, а иной раз и на оценку участника из своей страны. Что это, как не заведомое недоверие к порядочности маэстро? Мне кажется, такое отношение к известным музыкантам унижительно для них, более того, провоцирует «топить» особо ярких конкурсантов-конкурентов. Безусловно, объективным быть не просто, но прежде всего с этой целью и приглашают специалистов в жюри, полагаясь на их опыт, авторитет, умение распознать в конкурсанте талант. При всем различии в суждениях настоящие музыканты всегда по достоинству оценят яркого, самобытного молодого исполнителя. К сожалению, так происходит не каждый раз. Местечковые интересы, желание кому-то помочь, а кому-то нет, берет верх над профессиональным суждением. Этим грешат не только

мэтры из разных стран, но и быстро сориентировавшиеся молодые члены жюри. Вряд ли такая позиция идет на пользу делу.

Можно ли решить обозначенные в данной статье проблемы, умножить плюсы и свести к минимуму минусы конкурсных баталий и подготовки к ним? Думаю, при общей профессиональной заинтересованности, это возможно, но всем нам необходимо еще многому учиться.

Литература

Положения о проведении Международных и Всероссийских конкурсах баянистов и аккордеонистов в Германии, Испании, Италии, Китае, Литве и России за 2005 – 2018 годы.

References

Regulations on holding International and All-Russian competitions of bayanists and accordionists in Germany, Spain, Italy, China, Lithuania and Russia for 2005-2018.

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 Schnittke Moscow State Institute of Music,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ К МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ WAYS OF FORMING THE VALUE ATTITUDE OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN TO THE MUSICAL AND CULTURAL HERITAGE

Аннотация: В статье произведен теоретический анализ категорий «ценность», «ценностное отношение», обоснованы педагогические условия, способствующие воспитанию ценностного отношения к музыке у младших школьников, описан опыт работы автора по реализации образовательного проекта в городском округе Красногорск.

Ключевые слова: ценностное отношение, искусство, культурное наследие, современный школьник, образовательный проект.

Abstract: The article makes a theoretical analysis of the categories "value", "value attitude", substantiates the pedagogical conditions that contribute to the education of a value attitude to music among younger schoolchildren, describes the author's experience in implementing an educational project in the Krasnogorsk city district.

Key words: value attitude, art, cultural heritage, modern student, educational project.

Изучение ценностных отношений занимает важное место в аксиологии, социологии, психологии, истории, педагогике и музыкальной педагогике. Основу ценностных отношений составляют ценности, принимаемые или отвергаемые личностью. Следовательно, мы можем предположить, что ценность – это то, что значимо для человеческой жизни, то, что человек считает для себя значимым настолько, что без этого не мыслит собственной жизни.

Как же сформировать ценностное отношение к предметной области искусство в условиях современной школы? Как сделать действительно значимым для современного школьника музыкальное искусство, чтобы без него не смог мыслить своей жизни?

Для решения этих вопросов мы рассмотрим несколько аспектов. Ценности могут быть как предметные, так и субъектные. Если содержание жизни школьника современной культуры составляют проживаемые им отношения к жизни и в ходе этого проживания рождается внутренний мир личности, то объективной необходимостью становится наполнение воспитательного процесса отношениями к реальной действительности и с реальной действительностью, чтобы современный школьник здесь и теперь жил в контексте данной культуры. Проживание отношения предполагает его осмысление, возможность ощутить в действии связь своего Я с объектом действительности. Установление отношения означает принятие, понимание, оценку связи, осознание личностного смысла для жизни школьника.

«Отношение» как основная категория воспитания придает процессу воспитания высочайшую сложность и тонкость. Отношение представляет

собой основное содержание воспитательного процесса. Отношение – как связь субъекта и объекта действительности, установление связи между педагогом и учеником, установление связи между учеником и миром музыкального искусства с целью взаимодействия. «Отношение» как отдельная категория имеет несколько аспектов: отношение к чему-либо, или установка, и отношение с кем-либо, т. е. межличностная связь.

Проблема исследования различных аспектов ценностных отношений является актуальной для современной науки и в решении этой проблемы особое значение приобретает формирование у школьников ценностного отношения к музыке. Личность педагога мы рассматриваем как «проводник», необходимый для взаимодействия современного школьника с музыкальным искусством, он – необходимый участник, способствующий формированию нравственно-этических и эстетических идеалов испокон веков присущих русской национальной культуре.

В нашей работе мы опирались на труды философов, искусствоведов (Ариарский М.А., Гегель Г., Каган М.С., Кандинский В.В., Мазель Л.А., Медушевский В.В., Незайкинский Е.В., Рагс Ю.Н., Раппопорт С.Х., Холопова В.П. и др.), психологов и педагогов (Абдуллин Э.Б., Ветлугина Н.А., Вюнш В., Гудкин Д., Выготский Л.С., Кирнарская Д.К., Коменский Я.А., Лихачёв Б.Т., Метлов Н.А., Макаренко А.С., Николаева Е.В., Петрушин В.И., Радынова О.П., Рачина Б.С., Рапацкая Л.А., Сухомлинский В.А., Теплов Б.М., Терентьева Н.А., Шацкий С.Т., Шацкая В.Н., Ушинский К.Д., Халабузарь П.В., Цыпин Г.М. и др.) в которых изучаются вопросы развития музыкальной культуры, формирование ценностного отношения к музыке и ее влияние на эстетическое развитие личности человека.

Мы предполагаем, что к воспитанию ценностного отношения к музыке у младших школьников могут способствовать следующие педагогические условия:

- изучение и понимание обучающимися сущностных характеристик категории «ценностное отношение к музыке»: эстетическое воспитание личности, положительное эмоционально-оценочное отношение к музыкально-культурным ценностям, творческая активность;
- накопление опыта включения в работу репертуара из фонда музыкальной культуры в работе с детьми и технологии его освоения и оценки в вариативных формах (в различных видах музыкальной деятельности);
- овладения методами проектирования вариативных моделей и технологий с целью воспитания у детей ценностного отношения к музыке в различных видах музыкальной деятельности (инструментальное исполнительство; вокально-хоровой ансамбль, сольное вокальное исполнительство; ритмопластика и хореография, музыкальный театр, музыкально-хоровой театр и др.);
- создание и развитие образовательных проектов, нацеленных на формирование ценностного отношения к музыке.

В современной социокультурной обстановке в обществе наблюдается снижение приоритета музыкально-культурных ценностей, которые вытесняются засильем эстрады, популярной музыки низкого качества. Это явление касается и музыкального образования детей. В общеобразовательной школе уроку музыки отводится 1 час в неделю, в течение которого весьма сложно решать задачи музыкально-эстетического развития личности, формирования ценностного отношения к музыкально-культурному наследию. Поэтому особую воспитательную роль в настоящее время приобретает опыт создания и развития образовательных проектов на стыке общеобразовательной школы и системы дополнительного образования детей.

Мы рассматриваем образовательный проект как представление совместного проекта педагога, учащихся и родителей по урочной и внеурочной деятельности, направленного на формирование ценностного отношения к музыке.

В рамках данной исследовательской работы для создания педагогических условий формирования ценностного отношения к музыке нами был задуман и реализован образовательный проект – музыкально-литературный фестиваль-конкурс «Лира» для городского округа Красногорск.

Мы определили следующие цели и задачи образовательного проекта фестиваля-конкурса:

- привлечение учащихся общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования к певческому, и в первую очередь, – к хоровому творчеству, как к самому доступному и массовому виду творчества детей;
- формирование у учащихся ценностного отношения к лучшим образцам музыкального наследия;
- активизация творческой деятельности хоровых коллективов, совершенствование их исполнительского мастерства;
- обмен музыкальным опытом, поддержка и развитие творческих контактов между хоровыми коллективами и ансамблями образовательных организаций г.о. Красногорск.
- содействие возрождению традиций российской национальной певческой и духовной культуры;
- пробуждение в учащихся чувства патриотизма и любви к своей Родине, ее культуре и искусству;
- воспитание у учащихся бережного отношения и уважения к национальной русской культуре, народным традициям, обычаям, обрядам;
- изучение и обобщение передового опыта в области хорового исполнительства, создание условий для плодотворного творческого общения специалистов в области музыкального воспитания детей и молодежи;
- оказание методической и практической помощи учителям музыки, педагогам-организаторам и педагогам дополнительного образования, работающим с детьми и молодежью в академическом хоровом жанре;

- предоставление каждому коллективу (независимо от его возрастной категории, исполнительского «стажа» и уровня мастерства) максимальных возможностей для исполнительской самореализации в рамках концертных программ фестиваля;
- сохранение и развитие традиций хоровой педагогики;
- пробуждение интереса молодежи к хоровой и вокальной музыке;
- выявление новых тенденций в методике преподавания и освоения детского песенного хорового и вокального репертуара в общеобразовательной школе;
- повышение исполнительского мастерства участников детских и юношеских школьных хоровых коллективов, выявление ярких концертных номеров.

Образовательный проект существует на протяжении 16 лет. Последние 6 лет фестиваль трансформировался в конкурс. В 2017 году в образовательном проекте участвовало 337 школьников, 22 школы городского округа Красногорск, 24 учителя музыки. За последние 2 года было методически переработано положение фестиваля-конкурса, пересмотрены прежние критерии и разработаны новые.

Управление образования городского округа Красногорск, Красногорский методический центр и члены-жюри конкурса отмечают положительный результат образовательного проекта для формирования ценностного отношения к музыкальной культуре у красногорских школьников.

Детям нужны искусство, рассказы, стихи и музыка так же, как им нужна любовь, еда, свежий воздух и игры. Если не давать ребенку пищу, то изменения быстро становятся заметными. Если не давать ребенку подышать свежим воздухом и играть, то изменения тоже заметны, но они будут растянуты во времени. Если же не дать ребенку любовь, то ущерб может не быть замечен в течение нескольких лет, но это навсегда.

Однако если не дать ребенку возможность погружения в искусство – рассказы, стихи и музыку – то ущерб не так легко увидеть. Последствия культурного голода не столь драматичны и быстры, их не так легко заметить, но они все же есть. Важное утверждение, что каждый ребенок имеет право на питание и кров, на образование, на лечение, действительно важно. Но взрослый, учитель, родитель должен понимать, что каждый ребенок имеет право на опыт культуры. Мы должны полностью понять, что без искусства, без музыки дети будут голодать.

Литература

1. *Абульханова-Славская К.А.* Развитие личности в процессе жизнедеятельности // Психология формирования и развития личности. – М.: Наука, 1981. – С.29-45.
2. *Алексеев В.Г.* Ценностные ориентации как фактор жизнедеятельности и развития личности // Психологический журнал. – 1984. – Т. 5. – № 5. – С. 63 -70.
3. *Амонашвили Ш.А.* Воспитательная и образовательная функция оценки школьников. – М.: Педагогика, 1984. – 296 с.

4. Концепция развития дополнительного образования детей. Распоряжение Правительства РФ от 4 сентября 2014 г. № 1726-р [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://government.ru/docs/all/92821/> (дата обращения 08.08.2019).
5. *Корсакова И.А.* Эволюция музыкальной коммуникации // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2011. – №5-6. – С. 98-102.
6. *Лихачев Б.Т.* Эстетическое воспитание в школе: (Вопросы системного подхода). – М.: Педагогика, 1980. – 245 с.
7. Мой первый проект: организация индивидуальных образовательных проектов во внеурочной деятельности школьников: метод. Пособие / Под ред. С. В. Алексеева, Л. М. Ванюшкиной. – СПб.: СПб АППО, 2013. – 185 с.
8. *Радынова О.П., Комиссарова Л.Н.* Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: Учебник для студентов высших учебных заведений. Изд. 2-е испр. и дополн. – Дубна: Феникс+, 2014. – 332 с.
9. Развивающее обучение на уроках эстетического цикла и литературы: Сб. статей из опыта работы учителей Красногорского района Московской области. – Красногорск, 2019. – 149 с.
10. *Щербак А.И.* Преодолевая барьеры: искусство как инструмент духовной коммуникации // Человеческий капитал. – 2017. – № 11(107). – С. 49-52.

References

1. *Abulkhanova-Slavskaya K.A.* Personality development in the process of life activity // Psychology of personality formation and development. – М.: Nauka, 1981. – pp.29-45.
2. *Alekseev V.G.* Value orientations as a factor of life activity and personality development // Psychological Journal. - 1984. – Vol. 5. – No. 5. – p. 63-70.
3. *Amonashvili Sh.A.* Educational and educational function of evaluation of schoolchildren. – М.: Pedagogy, 1984. – 296 p.
4. The concept of the development of additional education for children. Decree of the Government of the Russian Federation No. 1726-r of September 4, 2014 [electronic resource]. Access mode: <http://government.ru/docs/all/92821/> (accessed 08.08.2019).
5. *Korsakova I.A.* Evolution of musical communication // Bulletin of the N.A. Nekrasov KSU. - 2011. – №5-6. – pp. 98-102.
6. *Likhachev B.T.* Aesthetic education at school: (Questions of a systematic approach). – М.: Pedagogy, 1980. – 245 p.
7. My first project: organization of individual educational projects in extracurricular activities of schoolchildren: method. Stipend / Edited by S. V. Alekseev, L. M. Vanyushkina. – St. Petersburg: SPb APPO, 2013. – 185 p.
8. *Radynova O.P., Komissarova L.N.* Theory and methodology of musical education of preschool children: Textbook for students of higher educational institutions. Ed. 2nd edition and supplement. – Dubna: Phoenix+, 2014. -332 p.
9. Developing teaching at the lessons of the aesthetic cycle and literature: Collection of articles from the experience of teachers of the Krasnogorsk district of the Moscow region. – Krasnogorsk, 2019. -149 p.
10. *Shcherbakova A.I.* Overcoming barriers: art as a tool of spiritual communication // Human capital. – 2017. – № 11(107). – Pp. 49-52.

Кузичкина Светлана Анатольевна,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель: доктор
педагогических наук, профессор О.П. Радынова)
Kuzichkina Svetlana A.,
Postgraduate student of A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music
(supervisor: Doctor of Pedagogical Sciences, Professor O.P. Radynova)

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Е.В. Бараш

БОРИС ИВАНОВИЧ УТКИН – СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ МУЗЫКАНТА И ПЕДАГОГА BORIS IVANOVICH UTKIN – PAGES OF THE LIFE OF A MUSICIAN AND TEACHER

Слух музыканта совершенствуется всю жизнь.

Б.И. Уткин

Аннотация: На основе анализа статьи А.Г. Шнитке «Родство тембров и его функциональное использование» исследуется тембровая природа современной авторской музыки (сочинения Б. Бартока, И. Стравинского, М. Равеля, Д. Шостаковича), проводятся параллели с фольклорным песнетворчеством.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, профессиональное композиторское творчество, тембровое мышление, сонористическая музыка, теория тембровой модуляции

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-t hematic 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

Борис Иванович Уткин (1929-2017) остался в памяти многих людей как талантливый педагог, большой музыкант, яркая личность¹. Его мягкий юмор и открытая обаятельная улыбка неизменно покоряли сердца учеников и коллег. Это был человек, одержимый своей профессией, бесконечно преданный педагогической работе и ученикам.

Профессиональная судьба Б.И. Уткина складывалась не гладко. Он родился 1 июня 1929 года в Омске. Родители познакомились на рабфаке и вскоре переехали в Москву. Мать стала



¹ Автор публикации выражает глубокую благодарность семье Бориса Ивановича Уткина – вдове Ирине Александровне и сыну Илье – за предоставление информации и документов, хранящихся в семейном архиве.

преподавателем русского языка и литературы. Отец защитил кандидатскую диссертацию по автоматизации производства и поступил на работу в научно-исследовательский институт. Родители Бориса Ивановича не были музыкантами, но музыку в семье очень любили. Отец самостоятельно освоил игру на нескольких музыкальных инструментах, и дети с большим удовольствием слушали, когда отец брал в руки баян, балалайку или гитару.

Великая Отечественная война заставила семью эвакуироваться в Ульяновск, куда отца направили для работы на оборонном заводе. Борис был старшим ребенком в многодетной семье из четырех детей с новорожденными близнецами. В голодное военное время, когда отец сутками пропадал на работе, он стал единственной опорой для матери.

Впервые Борис сел за фортепиано, когда ему было 12 лет. Во время эвакуации в Ульяновске он недолгое время ходил на занятия в клуб, где супружеская пара организовала музыкальный кружок. За неполный год подросток добился весьма внушительных успехов: в его репертуар тогда уже входила «Осенняя песнь» из «Времен года» Чайковского.

Обучение музыке оставалось несбыточной мечтой. Бытовые заботы, продовольственные карточки, огромные очереди в магазинах послевоенной Москвы – все это входило в круг обязанностей старшего сына². Учеба давалась легко – как точные, так и гуманитарные науки. Школа была закончена с серебряной медалью. В выпускном классе по всем предметам (кроме химии) стояли пятерки. После школы встал вопрос о поступлении в институт. И в этот момент на юношу решающее влияние оказали романтические послевоенные представления о профессии геолога: костер, тайга, экспедиции. В 1946 году он поступил в Московский геологоразведочный институт, в котором проучился... один год. Осознав, что профессия геолога ему совершенно чужда, он ушел из института.

Начались поиски своего жизненного пути. Еще в 10-м классе Б.И. Уткин с большим увлечением занимался шахматами, за один год получил первый разряд. После ухода из института он решил посвятить себя шахматам, много лет работал тренером в шахматном клубе³.

Тяга к музыке и желание серьезно ей учиться не оставляли юношу, хотя условий для занятий не было. Не было даже возможности приобрести фортепиано. Наконец, в семье решили, что можно взять инструмент напрокат: в комнате, где жили четверо братьев, появился рояль. После чего Борис Иванович поступил на Курсы общего музыкального образования при Музыкальной школе имени В.В. Стасова. Сольфеджио в школе преподавал

² Позже, в кругу своей семьи, Борис Иванович вспоминал об одном из самых сильных послевоенных впечатлений. Однажды на улице он так заслушался звучащей из репродуктора классической музыкой, что опоздал отоварить продовольственные карточки в булочной, после чего вся семья осталась на какое-то время без хлеба.

³ Любовь к шахматам сохранилась у Б.И. Уткина на всю жизнь. Он относился к своему увлечению очень серьезно, уделял этому много времени, становился победителем шахматных турниров. Так, в 1977 году в Монголии он был награжден Дипломом первой степени за лучший результат в шахматных соревнованиях зимней спартакиады. В 2001 году он стал чемпионом по шахматам города Коламбус (штат Огайо, США).

Григорий Абрамович Фридкин, автор известных советских учебников по музыкальной грамоте и сольфеджио⁴. Он посоветовал Б.И. Уткину поступать учиться на дирижерско-хоровое отделение. Так в 1956 году, в 26-летнем возрасте, будучи уже совсем взрослым человеком, он оказался студентом Музыкального училища имени Октябрьской революции⁵.

Наибольшую трудность при поступлении для Бориса Ивановича представлял экзамен по фортепиано, особенно обязательная для абитуриента демонстрация пианистических возможностей в этюде. Он понимал, что его профессиональной подготовки недостаточно, чтобы играть этюд из сборников К. Черни. Поэтому молодой человек решил сам сочинить этюд и исполнить его на экзамене. Когда же экзаменаторы поинтересовались, кто автор этого этюда, смутившийся абитуриент сказал, что он потерял ноты и не помнит фамилии композитора.

Б.И. Уткин учился в музыкальном училище с 1956 по 1960 годы на дирижерско-хоровом отделении.



Для училища это было время, насыщенное яркими знаменательными событиями. В 1957 году творческие коллективы училища – хор с дирижером А.Б. Хазановым, оркестр тембровых баянов под руководством И. Соколова и секстет балалаек под управлением В.И. Розанова – стали лауреатами

⁴ Можно вспомнить много раз переизданные учебники Г. Фридкина для музыкальных школ: «Практическое руководство по музыкальной грамоте», «Чтение с листа», «Музыкальные диктанты», а также «Сольфеджио (Одноголосие. Двухголосие. Трехголосие)» Б.Калмыкова и Г.Фридкина [6, 7, 8].

⁵ В 1956 году Б.И. Уткин поступил в Московское музыкально-педагогическое училище на улице Г. Димитрова (нынешняя Большая Якиманка). Директором была Толузакова Мария Павловна. В конце 1950-х годов произошла реорганизация и слияние учебного заведения с Музыкальным училищем имени Октябрьской революции на Ордынке. В 1959 году к Музыкальному училищу Октябрьской революции было присоединено также Городское хоровое музыкально-педагогическое училище.

Всесоюзных конкурсов и принимали участие в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов. В 1958 году Музыкальное училище имени Октябрьской революции отмечало 40-летний юбилей. Торжественный концерт состоялся в Большом зале консерватории.

Теоретические предметы Борису Ивановичу преподавали известные педагоги: Марк Григорьевич Резник, Генриетта Львовна Котляревская. Благодарность к ним он сохранил до конца своих дней, а их уроки называл «блестящими образцами педагогического мастерства» [4, 9].

После окончания училища Б.И. Уткин женился на своей однокурснице, через год у молодоженов родился сын Илья. Молодые музыканты сразу стали работать. В 1960-1962 гг. Борис Иванович преподавал теоретические предметы в Егорьевском музыкально-педагогическом училище. Это был первый и плодотворный опыт педагогической работы.

В 1963 году Б.И. Уткин поступил в Ленинградскую консерваторию на заочное отделение. Во время вступительных экзаменов, после блестящей сдачи теоретических предметов (за решение задачи он получил пять с тремя

| СВЕДЕНИЯ | | | | О РАБОТЕ | | |
|----------|------|-------|-------|---|--|---|
| № записи | Дата | | | Сведения о приеме на работе и увольнении | работу, перемещениях по (с указанием причин) | На основании чего внесена запись (документ, его дата и номер) |
| | Год | Месяц | Число | | | |
| 1 | 1960 | авг. | 25 | Принят в Егорьевское музыкально-педагогическое училище преподавателем теории музыки. Директор: | | Приказ № 4053 по Московской обл. от 27 авг. 1960. |
| 2 | 1962 | авг. | 28 | Освобожден от работы по собственному желанию. | | от 31 авг. 1962. |

плюсами!) ему предложили учиться на теоретическом факультете. Он согласился. Теория музыки, действительно, была его призванием. В Ленинградской консерватории он получил научную теоретическую школу высокого уровня. В качестве дипломной работы была выбрана тема по полифонии И.С. Баха под руководством А.Н. Должанского⁶. Но в связи с серьезной болезнью руководителя, Борис Иванович перешел в класс Е.А. Ручьевской⁷, которая предложила ему новую и очень актуальную в 60-е годы тему о «Курских песнях» Свиридова.

⁶ Должанский Александр Наумович (1908-1966) – советский теоретик и музыковед, автор «Краткого музыкального словаря» (Л., 1952, М.-Л., 1966), трудов по полифонии (канд. диссертация «О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг И.С.Баха»), творчеству Чайковского. Исследовал тематизм, мелодику и ладовую систему Шостаковича.

⁷ Ручьевская Екатерина Алексеевна (1922-2009) – музыковед, автор фундаментальных исследований по проблемам музыкального тематизма, вокальной музыки, слова и музыки, монографий, посвященных творчеству композиторов разных эпох (от Моцарта до Свиридова, Гаврилина и др.).



После окончания теоретического факультета Ленинградской консерватории, в течение 20 лет, с 1969 до 1989 годы, Б.И. Уткин работал в Музыкальном училище имени Октябрьской революции⁸. Эти годы стали вершиной его профессиональной деятельности. Он преподавал сольфеджио и гармонию на теоретическом и дирижерско-хоровом отделениях, вел методику преподавания сольфеджио, работал на подготовительных курсах, одно время был совместителем в Московском государственном заочном педагогическом институте (МГЗПИ). В его биографии была также яркая страничка преподавания с 1975 по 1978 год в Монголии, в

Музыкальном училище города Улан-Батор.

| СВЕДЕНИЯ | | | | О РАБОТЕ | | |
|----------|------|-------|-------|--|---|---|
| № записи | Дата | | | Сведения о приеме на работе и увольнении | работу, перемещения по (с указанием причин) | На основании чего внесена запись (документ, его дата и номер) |
| | Год | Месяц | Число | | | |
| 7 | 1969 | 09 | 01 | Музыкальное училище им. Октябрьской революции. Зашлеп на основе преподавателя музыкально-теоретического дисциплины на отделение народно-инструментальной музыки. | | пр. № 80 от 30/08 1969 г. |
| 8 | 1975 | 09 | 02 | Освобожден от работы с 2/IX-75 в связи с высылкой в командировку за границу в МНР сроком на 2 (два) года. | | пр. № 63 от 1/09-75 г. |
| 9 | 1978 | 09 | 01 | Работает на должности преподавателя музыкального дисциплины, как в музыкальном училище им. Октябрьской революции. | | пр. № 61 от 31.08.78 г. |

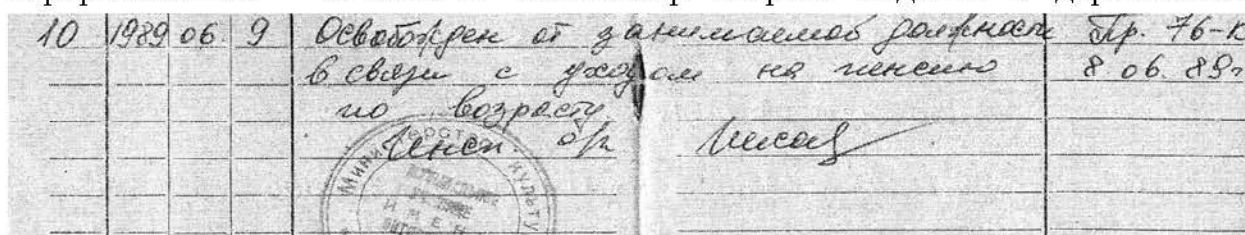
Борис Иванович Уткин посвятил свою жизнь трудной науке воспитания музыкального слуха и гармонического голосоведения. И на этом поприще достиг больших успехов. Об этом свидетельствуют его многочисленные ученики, сохранившие память и любовь к своему учителю. У него был талант превращать скучные упражнения в радостную и увлекательную игру, в которую с огромным удовольствием включались все ученики «от мала до велика». Он умел трудности и неудачи студентов превращать в шутку. Поэтому на уроках время от времени раздавались взрывы смеха. Царила атмосфера творчества и радостного состязания.

⁸ Ирина Александровна Уткина работала на дирижерско-хоровом отделении в Музыкальном училище им. Октябрьской революции с 1978 по 1985 годы. Она была концертмейстером у Людмилы Сергеевны Простовой и Нины Александровны Цветковой.

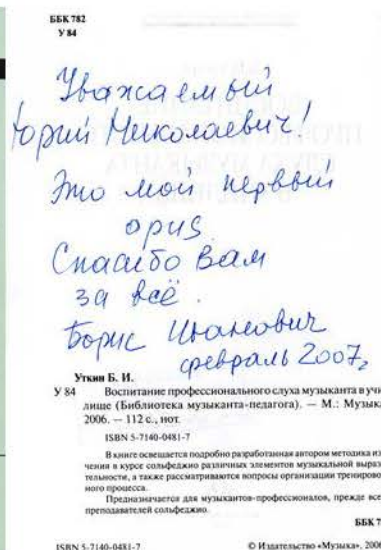
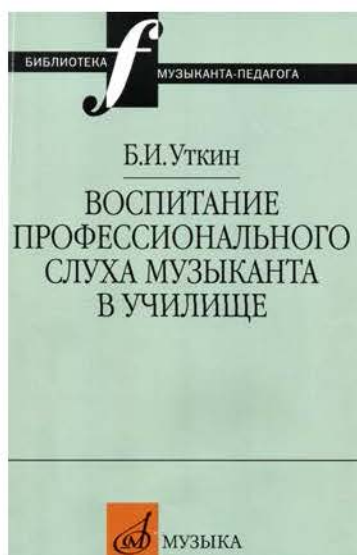
Педагог внушал студентам уверенность в себе, гордость завоеванным и результатами. Каждый начинал верить в победу.

Впечатление удивительной легкости и внешней простоты было достигнуто Борисом Ивановичем на основе многолетнего опыта и вдумчивого, глубокого анализа всех этапов педагогического процесса. Это дало ему возможность разработать эффективную методику преподавания сольфеджио и гармонии.

Свои научные результаты Б.И. Уткин опубликовал в двух книгах: «Воспитание профессионального слуха музыканта в училище» и «Начальный курс гармонии в задачах». Обе книги были изданы в московском издательстве «Музыка» и получили заслуженное признание у педагогов и студентов. Первое издание «Воспитание профессионального слуха музыканта в училище» вышло в свет в 1985 году, второе – дополненное и переработанное – в 2006-м. Экземпляр второго издания с дарственной

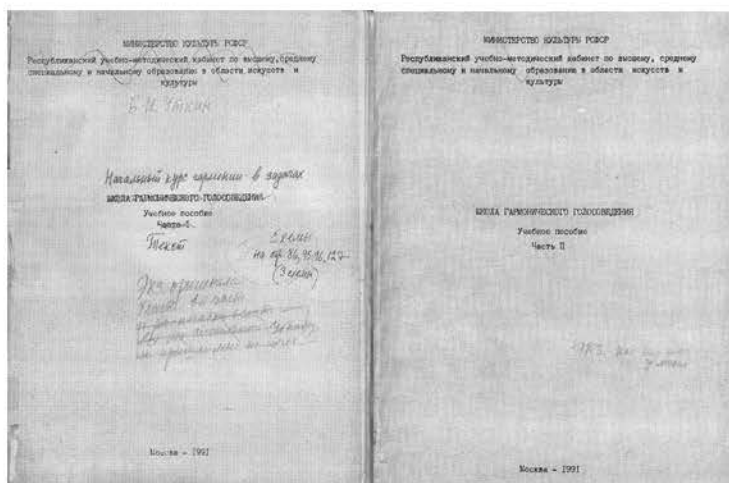


надписью Ю.Н. Бычкову⁹ хранится в библиотеке МГИМ им. А.Г.Шнитке. Автор пишет: «Уважаемый Юрий Николаевич! Это мой первый опус. Спасибо Вам за все. Борис Иванович февраль 2007».

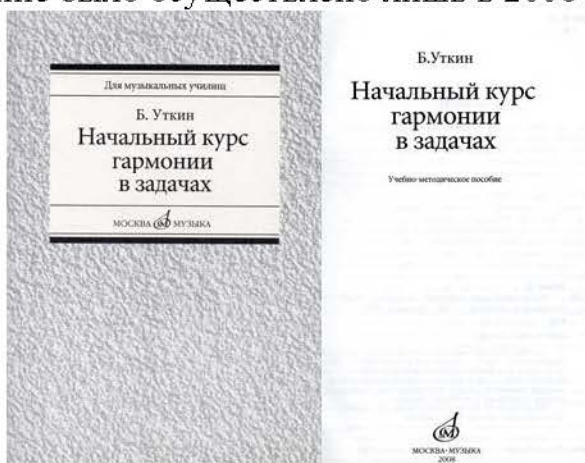


История создания «Начального курса гармонии в задачах» более драматична. Его первое издание в двух частях было подготовлено Учебно-методическим кабинетом РСФСР в 1991 году.

⁹ Юрий Николаевич Бычков в 2005-2012 гг. заведовал кафедрой теории и истории музыки в МГИМ им. А.Г.Шнитке. Он высоко оценил книгу Б.И.Уткина «Воспитание профессионального слуха музыканта в училище» в своем отзыве в издательство «Музыка» для второго издания 2006 года.



В скором времени этот кабинет прекратил свое существование и весь тираж книги, за исключением двух авторских экземпляров, бесследно пропал. Новое издание было осуществлено лишь в 2008 году [4].



«Начальный курс гармонии в задачах» задуман Б.И. Уткиным как учебное пособие для студентов музыкальных училищ, призванное значительно облегчить им усвоение материала первых лет курса. Практика показывает, что постижение азов гармонического голосоведения является наиболее трудным и скучным этапом постижения азов гармонического голосоведения. Пожалуй, его можно сравнить с постановкой рук у пианистов и скрипачей, хотя у исполнителей этот процесс занимает гораздо меньше времени.

Книга состоит из двух частей. В первой части каждая тема курса гармонии представлена как очень краткий свод учебных правил с нотными примерами (текст как бы рассчитан на «ленивого» студента). После образца решения задачи, в домашнем задании на каждую тему предлагается большое количество задач (от 15-20 и более). В конце первой части пособия даны сводные примеры характерных типовых гармонических оборотов (проходящих, прерванных, гармонизация тетрахордов, заключительных дополнений). Во второй части книги приведены решения домашних задач, причем некоторые задачи решены несколькими вариантами гармонизаций.

Пособие создавалось автором в 1980-е годы, когда еще в России не был распространен интернет. В отечественной педагогической музыкальной

«Начальный курс гармонии в задачах» Бориса Ивановича Уткина – учебное пособие, высоко оцененное студентами и педагогами. Большое количество задач на каждую тему курса существенно дополняет классический бригадный учебник [2], что значительно помогает приобретению необходимых профессиональных навыков.

В книге **«Воспитание профессионального слуха музыканта в училище»** сложные проблемы развития музыкального слуха исследуются Б.И. Уткиным с теоретической и практической стороны.

Рассматривая труды по методике преподавания сольфеджио (Е.В. Давыдовой, А.Л. Островского, Н.И. Демьянова и др.), автор делает вывод о «многоликости» и даже «диаметрально противоположном понимании» у разных авторов проблем музыкального слуха. Он поднимает вопрос об отсутствии единых, научно обоснованных методов воспитания слуха, о несогласованности в методических сборниках отдельных видов работ по темам изучения (диктантов, номеров, слух анализа). Борис Иванович пишет о разных критериях распознавания пригодности профессиональной подготовки на вступительных экзаменах, о том, какой трудности должны быть задания для учащихся, о необходимости высокого темпа при ответах учеников, о способе звукоизвлечения при сольфеджировании, координации голоса и слуха и мн. др. вплоть до организации классной и домашней работы.

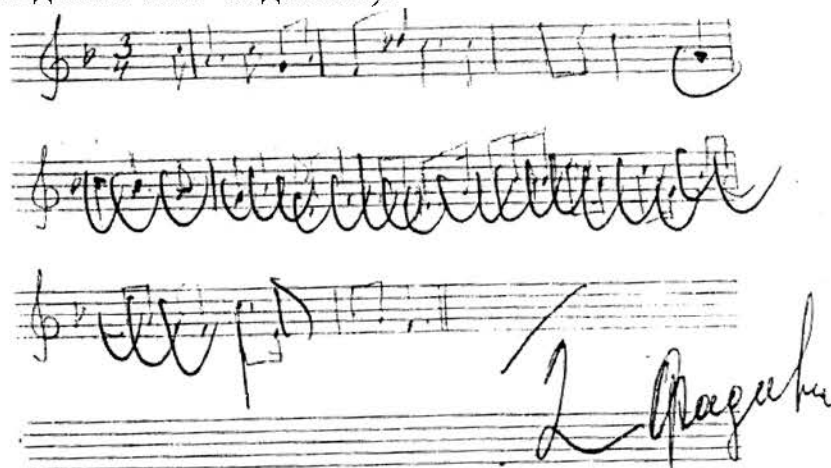
Для учащихся с абсолютным и относительным слухом Б.И. Уткин предлагает разные подходы преподавания, так как у них разные «болевые» проблемы. Например, среди «абсолютников» встречаются ученики с такими недостатками, как плохое восприятие интервалов, аккордов, нижнего голоса и т.д. Между тем, автор утверждает, что у организованных и работоспособных студентов после трех-четырех лет занятий сольфеджио вырабатывается абсолютный слух.

Одной из важнейших в педагогическом процессе Борис Иванович считает проблему соотношения объективных и субъективных критериев при оценке знаний учащихся. Требовательность и строгость, безусловно, в преподавании совершенно необходимы. Выставляя текущую (и даже контрольную) отметку преподаватель должен *конкретно* объяснять ученику его ошибки и показывать способы их устранения. Но автор книги глубоко убежден, что главная задача педагога – стимулировать желание учащегося работать и повышать свой профессиональный уровень. Поэтому, оценивая его работу, необходимо учитывать и психологический фактор.

Б.И. Уткин рассказывает об одном случае из своей учебной практики, когда при окончании училища одна из его лучших учениц призналась ему, что если бы он не поставил ей «пятерку» за первый курс, то она ушла бы из училища. Надо сказать, что в группе, где она училась, сначала было несколько «абсолютников», превосходивших ее по уровню подготовки в конце первого курса. Но работа в году этой студентки была настолько интенсивной, что темп ее прогрессивного развития был очень высок. Именно это оценил педагог в конце года и выставил «пятерку». В дальнейшем такая

тактика дала очень позитивные результаты: на четвертом курсе студентка намного обогнала всех однокурсников. В конце второго курса у нее развился абсолютный слух, который стал к концу училища просто великолепным [4, 15].

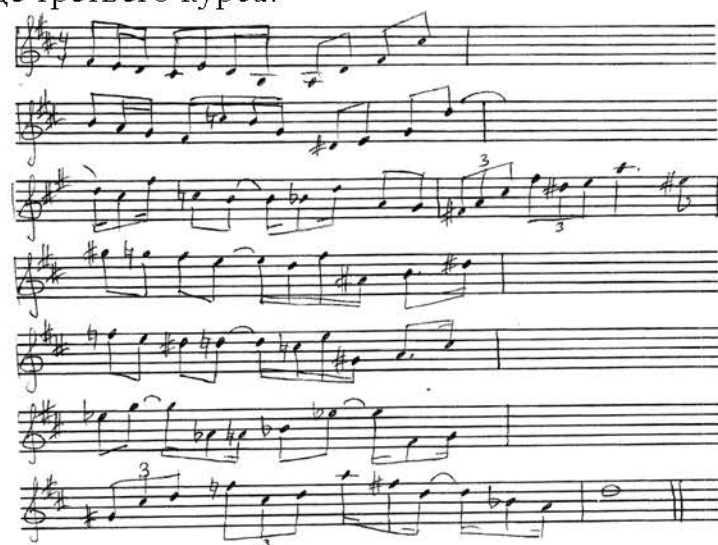
Результаты работы автора наглядно иллюстрируют документальные материалы. Вот так был оценен диктант при поступлении в училище одной из его учениц (подпись О.С. Фадеевой):



Следующий диктант эта ученица написала в конце первого курса¹⁰:



С этим одноголосным диктантом та же студентка справилась на экзамене в конце третьего курса:



¹⁰ В связи с ветхостью нотных листов, по просьбе Бориса Ивановича, этот и следующий диктант в архиве семьи были переписаны Ириной Александровной Уткиной.

Рассматривая соотношение осознанного и рефлексивного восприятия в процессе обучения, Б.И. Уткин считает, что развитие слуха должно опережать подробное теоретическое объяснение отдельных аккордов, гармонических оборотов, таких явлений, как модуляция и др. В книге проводятся параллели с лингвистическими методиками. Действительно, ведь и при изучении иностранных языков необходим начальный этап: заучивание букв и звуков, рефлексивное освоение новых механизмов артикуляции. В сольфеджио, как и в любой музыкальной специальности, роль тренировочных упражнений очень велика. «Слуховые навыки только тогда становятся аппаратом ученика, – пишет автор, – когда музыкальная информация не только хорошо знакома и понятна ему, но в результате необходимого качества и количества тренировок эта информация становится его «разговорным языком»; речь идет об абсолютно свободном, совершенном владении материалом» [4, 25]¹¹.

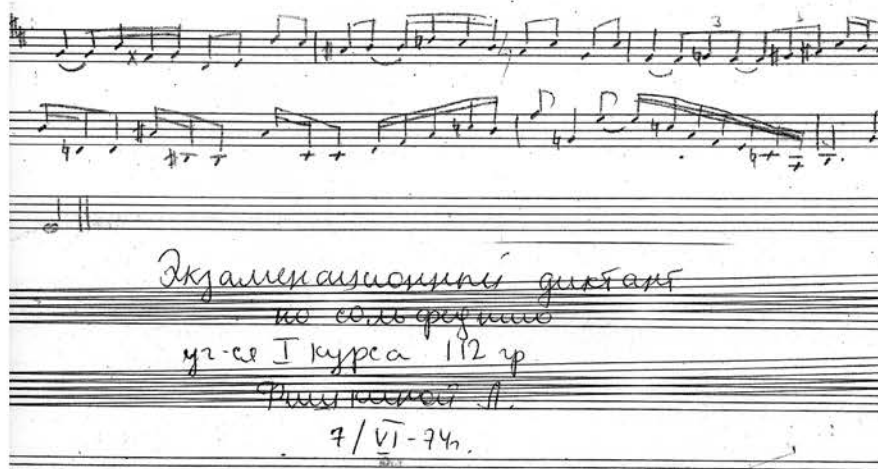
В центральной части книги Борис Иванович раскрывает секреты своей профессиональной школы обучения, подробно освещая каждый этап процесса воспитания слуха. Здесь классифицированы и собраны в систему многочисленные упражнения по всем темам и видам работы, показаны тонкости освоения слуховых навыков.

Общий план построения центральной третьей главы книги таков:

- I. Метроритм.
Пульсация, определение размера, изучение ритмических фигур, ритмические диктанты на гамме, о дирижировании во время сольфеджирования и записи диктантов.
- II. Работа над ладом в поступенном движении.
Различные виды диатонических и хроматических ладов. Формирование навыков пения и слышания секунд.
- III. Работа над интервалами вне лада.
Методика изучения интервалов по способу «знакомых мелодий». Пение и слушание отдельных интервалов, цепочек, в разных октавах и т.д.
- IV. Интервалы в ладу.
- V. Работа над аккордами.
- VI. Ладовые упражнения как подготовка к диктату.
- VII. Модуляция.
- VIII. Диктанты. Одноголосные, двухголосные.
- IX. Многоголосие.

¹¹ О роли методических положений Б.И.Уткина пишет П.Н.Бережанский: «В 1985 году вышла книга Б.И.Уткина, в которой автор подробно описывает свою методику развития музыкального слуха. <...> Б.И.Уткин не пытался раскрыть психологических механизмов и последовательности всего процесса организации и интериоризации системы ориентировочных музыкальных действий, приводящей к образованию функционального органа и специальной способности, но на практике пришел к пониманию важности моторно-мышечных рецепторных действий как материальной основы начального этапа этого процесса [1, 87].»

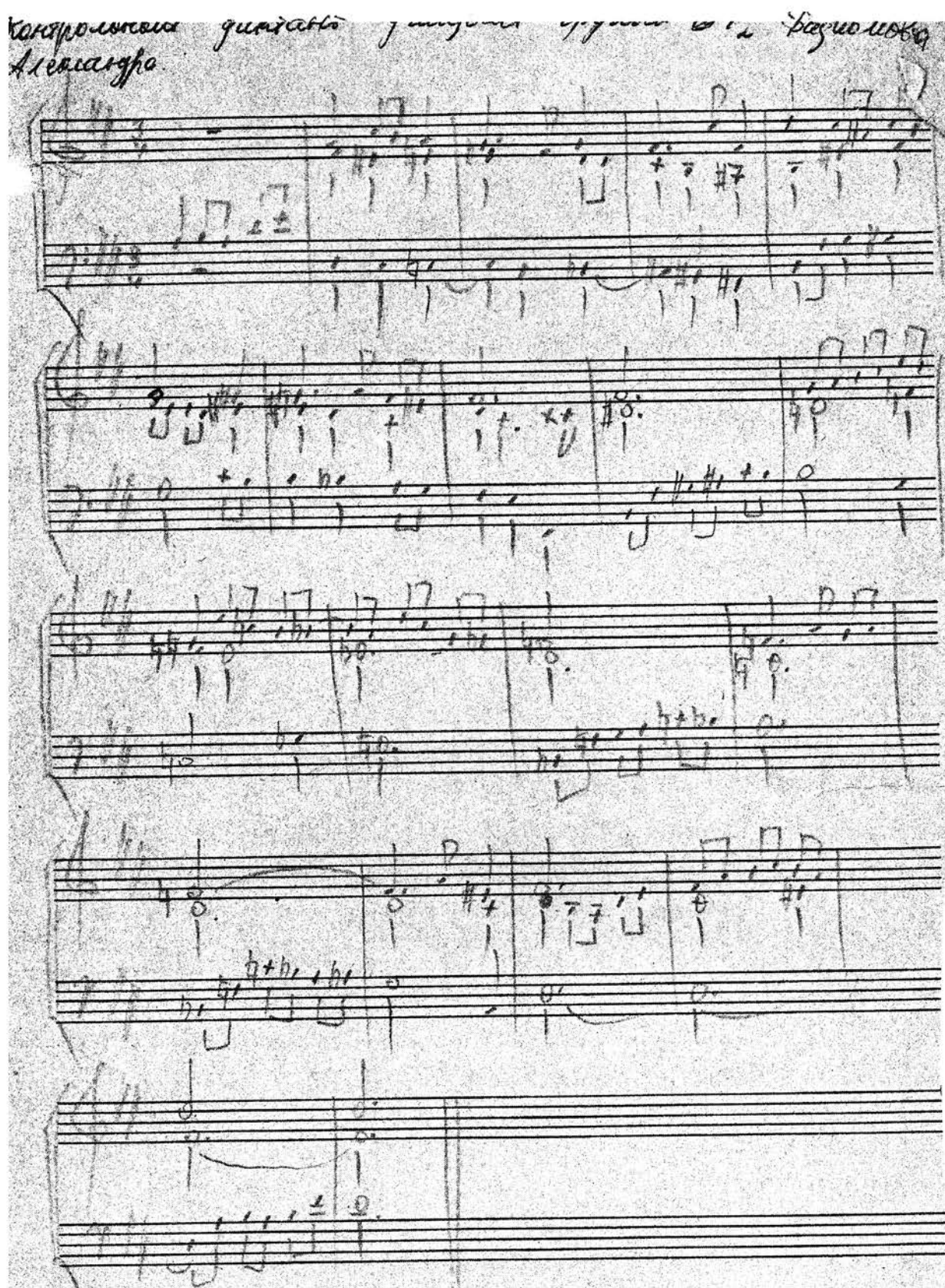
В семейном архиве Б.И. Уткина сохранились рукописи учеников с экзаменационными диктантами. Один из них, одноголосный ми-мажорный диктант, написала в 1974 году студентка первого курса теоретического отделения Любовь Фишкина:



В настоящее время Любовь Леонидовна Фишкина – заслуженный работник культуры Российской Федерации, она преподавала сольфеджио, гармонию, а теперь ведет музыкальную литературу в Московском хоровом училище им. Свешникова при Академии хорового искусства.

Два диктанта, четырехголосный и трехголосный, написаны Александром Дадиевым в 1975 году. Сейчас Александр Евгеньевич Дадиев – преподаватель МГИМ имени А.Г.Шнитке по методике преподавания музыкально-теоретических дисциплин и педагогической практике, преподаватель ЦМШ при Московской консерватории, ДМШ имени Шапорина.





Среди фотографий учеников Бориса Ивановича есть снимок студентов и преподавателей на ступенях Музыкального училища им. Октябрьской революции, сделанный в начале 1970-х годов (А. Дудионов крайний слева во втором ряду).



В 90-е годы Б.И. Уткин много работал с детьми. В течение четырех лет он занимался сольфеджио в классах общеобразовательной школы №1172 и добился там удивительных успехов¹². В 2016 году Юлия Петрушевич помогла разместить в интернете видеозаписи открытых уроков по сольфеджио в разных классах¹³. Сравнивая их, можно наглядно проследить эволюцию развития детей от урока к уроку. Большой прогресс виден уже к концу первого класса. В начале года это еще простейшие упражнения по пению до-мажорной гаммы в разных ритмах, к январю дети уже поют мажор и все виды минора, определяют интервалы, осваивают подготовительные ладовые упражнения к музыкальным диктантам.

В 2016 году Борис Иванович получил письмо от своей бывшей ученицы, Людмилы Фельдман, которая писала о своих впечатлениях от этих уроков:

«Дорогой Б.И.! Спасибо за эту волшебную возможность погрузиться в прошлое. Я человек совсем не восторженный, но тут испытала абсолютный восторг – и от Вас, и от результатов Вашей работы! То, что эти дети умеют уже в начале курса, впечатляет! А уж

¹²Средняя общеобразовательная школа №1172 в 1993 году была переименована в Учебно-воспитательный комплекс №1623. В школе с музыкальным уклоном было преподавание игры на музыкальных инструментах, хор, оркестр, занятия по сольфеджио и музыкальной литературе.

¹³ «Открытые уроки по сольфеджио» Б.И.Уткина доступны по следующим адресам:

1 класс <https://www.youtube.com/watch?v=8VZocUhZo-w>

2 класс <https://www.youtube.com/watch?v=BKlshqCbDQ>

3-5 классы <https://www.youtube.com/watch?v=CLCXtVBR2mw>

6, 8 классы <https://www.youtube.com/watch?v=ism4xep0Wtk> Дата обращения: 11.02.2018.

6 и 8 класс – это уже мне недоступно... И какое удовольствие видеть Вас – совершенно такой же, как на наших уроках в училище – и слушать Ваш чудесный голос!».

За годы работы в Музыкальном училище имени Октябрьской революции Б.И. Уткин выпустил много учеников, которые связали свою жизнь с музыкой. Имена некоторых из них:

Ольга Заколоткина – концертмейстер.

Александра Фиш¹⁴ – преподаватель сольфеджио и фортепиано в музыкальной школе, многие годы работала в Центральной музыкальной школе (ЦМШ) ассистентом А.Д. Артоболевской.

Любовь Фишкина – с отличием окончила теоретическое отделение МГК, Заслуженный работник культуры РФ, преподает в Московском хоровом училище им. Свешникова при Академии хорового искусства теоретические сольфеджио, гармонию и музыкальную литературу.

Наталья Данченкова – окончила МГК, работает как теоретик.

Ирина Гольверк – окончила теоретическое отделение Саратовской консерватории.

Александр Дадиомов – окончил МГК как теоретик, преподает в МГИМ, ЦМШ, ДМШ им. Ю.А. Шапорина.

Юлия Окруашвили – работает преподавателем фортепиано и как концертмейстер во Франкфурте на Майне (Германия).

Мария Учкина – окончила РАМ им. Гнесиных дирижерско-хоровое отделение.

Вадим Каневский – музыкальный журналист-просветитель, популярный блогер.

Юлия Петрушевич – окончила РАМ им. Гнесиных, кандидат искусствоведения.

Надежда Сумцова – организовала музыкальную школу при церкви.

Последние 20 лет жизни Борис Иванович Уткин жил с семьей в США в городе Коламбус, штат Огайо. Он работал в Хоровой академии, занимался с русской группой детей сольфеджио и развитием музыкального слуха. Columbus Music and Art Academy была основана в 1997 году Татьяной Кац, бывшей выпускницей Музыкального училища имени Октябрьской революции, женой Ильи Уткина. Ирина Александровна Уткина является главным концертмейстером Академии, дирижером и педагогом в трех группах русскоговорящих детей разных возрастов «Солнечные улыбки»¹⁵.

¹⁴ Александра Фиш оказала большую помощь Борису Ивановичу в 2006 году при подготовке второго издания книги «Воспитание профессионального слуха музыканта в училище», а также при размещении в интернете «Открытых уроков по сольфеджио».

¹⁵ Академия начиналась с восьми русскоговорящих детей. В настоящее время в составе хора уже 250 человек. Кроме хорового класса в Академии есть занятия по сольфеджио, арт-касс. Хор был удостоен золотых и серебряных медалей на международных конкурсах в Америке, Латвии. В 2015 году хор Музыкальной Академии Коламбуса завоевал первое место на конкурсе детских хоров «Международные

До конца жизни Борис Иванович был оптимистом, очень любил жизнь. В разговоре по телефону на вопрос о здоровье он всегда отвечал: «Лучше всех!». А когда его спрашивали о работе, то говорил: «Дети виснут на мне гроздьями!». Всегда внимательный, с доброжелательной улыбкой, он пользовался большой любовью детей и учеников. Через многие годы после окончания училища к нему приходили письма на другой конец света с теплыми словами благодарности и любви.

Фотоальбом и письма к Борису Ивановичу Уткину



хоровые игры» и был приглашен в Белый дом в Вашингтоне, Карнеги-холл в Нью-Йорке, в Базилику Святого Петра в Ватикане.

Сведения о Хоровой академии, а также краткие биографии, награды и фотографии Татьяны Кац и Ирины Уткиной доступны по адресу: Columbus Music and Art Academy www.cmaacademy.org. Страница хора: <https://www.cmaacademy.org/columbus-international-childrens-choir.htm>. Дата обращения: 11.02.2018. На фотографии хора с президентом Обамой Татьяна Кац и Ирина Александровна Уткина стоят с правой стороны.

Дорогой Борис Иванович!
 Безумно, безумно рада встрече с Вами, это нечто лучший подарок на Новый год, которые бывают так редко! Тем более они ценны, что общение с Вами - огромной прелестью.

Василия (Мирзавка) Женья Федяшева.
 Даша Мамонтова.
 Юлия О.
 Лена Карватская.

Борис Иванович!
 Дня мне милое письмо и кинеша с вашим письмом. Теперь с вами общаться не так страшно. Спасибо за то, что вы мне дали возможность общаться с вами. Вы мне очень нравитесь!
 Дня канцелярия по специальности. Я очень рада, что вы помните о своей специальности. Я очень рада, что вы помните о своей специальности. Я очень рада, что вы помните о своей специальности.

Подписи на фото: Женя Федяшева, Даша Мамонтова, Юлия О., последняя подпись неразборчива.

Надпись на фотографии:

Вспоминаю годы учебы в училище как лучшие! Спасибо Вам!
Лена Карватская. Апрель 1995 г.



Дорогой Борис Иванович!
 От всей души поздравляю Вас, моего дорогого учителя, с днем рождения! <...>
 У меня есть новость, я закончила первый курс аспирантуры, сдала кандидатский минимум по философии, так что теперь уйду в законный отпуск.
 С огромным приветом из Москвы!
 Евгения Федяшева, 1 июня 2009 г.

Надпись на фотографии:

Вы освещали долгий труд простой и доброй шуткой. Вы помогали знаниям пуд освоить за минутку.



Когда я буду вспоминать, как Вы меня учили «Катюшу» петь, диктант писать – Уроки удовольствием были!
 Надя Романова

Дорогой Б.И.! Рада поздравить Вас с днем рождения и еще раз сказать, что Вы тот самый учитель, который обязательно должен встретиться в жизни каждого – тот, кто устанавливает правильные человеческие стандарты. Вы, с Вашей чудесной улыбкой, обаянием и юмором, делали это как-то очень легко и радостно. Помните, Вы называли нас «Мои мартышки» и сумели в этих непоседливых и неглубоких существах пробудить много хорошего. Вы – наше лучшее воспоминание и главное впечатление от всех училищных лет. Спасибо!

Людмила Фельдман, 1 июня 2015 г.

Стихи к юбилею 2009 года:

Я когда-то на Ваших уроках
Под красивый дремал интервал
В те года был сержантом Храковский
А теперь он уже генерал.
Много пользы от Ваших занятий
Даже тем, кто лишь рядом сидел.
Развивается слух,
Укрепляется дух,
Кто хотел, тот прозрел и запел!

1 июня 2009 г. Муз аранжировка Ирины Гробман

Дорогой Б.И., мой любимый учитель, с днем рождения!

Спасибо, что Вы есть в моей жизни сейчас и что было тогда – 30 (или больше?) лет назад! Ваше влияние было самым важным и многое определило в том, какими мы стали во «взрослой» жизни. Мы Вами восхищались, «цитировали» Ваши шутки, читали книги, которые Вы упомянули, даже пытались подражать Вашей чудесной мягкой иронии! Вы – тот высокий стандарт, которому всегда хотелось соответствовать.

Пожалуйста, будьте здоровы!

Людмила Фельдман, 1 июня 2016 г.

Литература

1. *Бережанский П.Н.* Абсолютный музыкальный слух. Сущность, природа, генезис, способ формирования и развития. М., 2000. – 101 с.
2. *Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В.* Учебник гармонии. М., «Музыка», 1965. – 438 с.
3. *Тюлин Ю., Привано Н.* Образцы решения гармонических задач. М., Музыка, 1966. – 312 с.
4. *Уткин Б.И.* Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. М.: «Музыка». 2006. – 112 с., нот.
5. *Уткин Б.И.* Начальный курс гармонии в задачах. М.: «Музыка». 2008. – 312 с., нот.
6. *Фридкин Г.* Практическое руководство по музыкальной грамоте. М.: Госмузиздат, 1962. – 291 с.
7. *Фридкин Г.* Чтение с листа на уроках сольфеджио. М.: Музыка. 2012. – 130 с.
8. *Фридкин Г.* Музыкальные диктанты. М.: Музыка. 1965. – 201 с.

References

1. *Berezhansky P.N.* Absolute musical ear. Essence, nature, genesis, method of formation and development. M., 2000. – 101 p.
2. *Dubovsky I., Evseev S., Mododin I., Sokolov V.* Textbook of harmony. M.: Music, 1965. – 438 p.
3. *Tyulin Yu., Privano N.* Samples of solving harmonic problems. M.: Music, 1966. – 312 p.

4. *Utkin B.I.* Education of professional hearing of a musician in college. М.: "Music". 2006. – 112 p., notes.
5. *Utkin B.I.* The initial course of harmony in problems. М.: "Music". 2008. – 312 p., notes.
6. *Friedkin G.* Practical guide to musical literacy. М.: State Music Publishing House, 1962. – 291 p.
7. *Friedkin G.* Reading from a sheet in solfeggio lessons. М.: Music. 2012. – 130 p.
8. *Friedkin G.* Musical dictation. М.: Music. 1965. – 201 p.

Бараш Елена Владимировна,
профессор кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
Barash Elena V.,
Professor of the Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art of Schnittke Moscow State Music Institute

ФОТОГАЛЕРЕЯ

22 и 24 февраля с огромным успехом прошли премьерные показы оперы К. Молчанова «Зори здесь тихие» Оперной студии МГИМ имени А. Г. Шнитке <http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1875>

Видеоконцерт Шнитке-марафон «День Победы»

<https://www.youtube.com/embed/Oe7AKtecyco>

Выборы нового состава Ученого Совета МГИМ им. А.Г. Шнитке



Онлайн концерт выпускников

<http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=1906>

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