

ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

2021 №4 (16)



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 им. 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 им. 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 им. А.Г.Шнитке—**заместитель главного редактора**

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

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

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

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, зав. кафедрой оркестрового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Кизин Михаил Михайлович, доктор искусствоведения, профессор, народный артист РФ, зав. кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Ташлыкова Наталья Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

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

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

Грамов Игорь Юрьевич, зав. кафедрой оркестрового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Кизин Михаил Михайлович, доктор искусствоведения, профессор, народный артист РФ, зав. кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>А.И. Щербачева</i> Эстетическое самосознание русской культуры.....	7
<i>И.А. Дыма</i> . Импровизация в эпохи классицизма и романтизма	13

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>Е.А. Ануфриев</i> . Развивающий потенциал ансамблевого музицирования в развитии игровых навыков учащихся-баянистов	20
<i>И.С. Казакова</i> . Новый взгляд на классическую музыку в современной молодежной среде	24

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>К.С. Кемова</i> . Яков Израилевич Зак – великий педагог-музыкант	29
---	----

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

<i>Н.В. Сахарова</i> . Карл Черни: штрихи к портрету	38
<i>Р.Р. Шайхутдинов</i> . Интервью с Верой Борисовной Носиной (начало)	41
Фотогалерея	47
Информация для авторов	52

CONTENT

MODERN RESEARCH

- Anna I. Shcherbakova.* Aesthetic self-consciousness of Russian culture 7
Ivan A. Dyma. Improvisation in the epochs of Classicism and Romanticism. 13

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

- Evgeny A. Anufriev.* The developing potential of ensemble music-making in the development of playing skills of students-bayanists 20
Irina S. Kazakova. A new look at classical music in the modern youth environment and pedagogy 24

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

- Ksenia S. Kemova.* Yakov Izrailevich Zak is a great teacher and musician 29

MEMOIRS, REFLECTIONS, DOCUMENTS

- Natalia V. Sakharova.* Karl Cherni: touches to the portrait 38
Rustam R. Shaikbutdinov. Interview with Vera Borisovna Nosina (beginning) 41

- Photo gallery 47
Information for authors 52

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ САМОСОЗНАНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ AESTHETIC SELF-AWARENESS RUSSIAN FOLK CULTURE

Аннотация. В статье рассматриваются роль художественно-эстетического начала в процессе созидания русской культуры. Автор анализирует различные подходы к осмыслению народной культуры и делает вывод о том, что национальная культура глубоко укоренена в эстетическом творчестве народа. Кладезь народной мудрости неисчерпаем, - утверждает автор, поскольку несмотря ни на какие испытания народное творчество сохраняет свою мудрость, свою самобытность, оставляя потомкам уроки духовности, сохранения человеческого в человеке.

Annotation. The article examines the role of the artistic and aesthetic principle in the process of creating Russian culture. The author analyzes various approaches to understanding folk culture and concludes that national culture is deeply rooted in the aesthetic creativity of the people. The storehouse of folk wisdom is inexhaustible, - the author asserts, because despite all the trials folk art retains its wisdom, its identity, leaving to descendants the lessons of spirituality, the preservation of the human in man.

Ключевые слова: эстетическое начало культуры, народное творчество, духовные ценности, национальная культура, эстетическое чувство.

Keywords: aesthetic origin of culture, folk art, spiritual values, national culture, aesthetic sense.

Чем глубже в прошлое проникает исследовательская мысль, тем более очевидным становится присутствие эстетического начала в древнейших пластах истории человечества. Если ранее в отечественных исследованиях основной акцент всегда ставился на необходимости выживания (материалистический подход), то теперь ученые с уверенностью заявляют, что «жизнь первобытного человека не ограничивалась только производственной и материальной средой, но включала и сферу духовную. Более того, духовная жизнь людей каменного века эволюционировала и имела свои особенности, духовная культура была неотъемлемой частью жизни первобытного человека» [4, с. 29].

Это уже подход аксиологический, позволяющий рассматривать становление человека и человечества с позиции создания и сохранения им тех духовных смыслов и ценностей, которые становятся стратегическими ориентирами в жизни и деятельности. Такой подход вполне обоснован, поскольку подтверждается множеством исторических фактов, а также значительным количеством археологических находок, свидетельствующих о роли эстетического начала в жизни древнего человека. Именно поэтому современные ученые все чаще обращаются к осмыслению роли художественно-эстетического компонента в процессе созидания культуры. В них поднимается широкий круг вопросов,

связанных с эстетической подготовкой, эстетическим воспитанием, эстетическим отношением, эстетическим сознанием и эстетическим мышлением как фундаментом в становлении и развитии творческой личности на всех этапах развития культуры. Эстетическое начало рассматривается как совершенный инструмент, способствующий формированию эстетических и этических идеалов человечества [11, с. 222].

Несомненно, этот инструмент необходим нашему современнику, независимо от избранной им области профессиональной деятельности. Эстетическое начало необходимо не только для насыщения эмоциональной сферы личности, оно питает интеллект, позволяя ему осознать, насколько прекрасен сам процесс мышления, радость познания, открытия нового. Об этом постоянно напоминал в своих работах, лекциях, беседах один из ярчайших представителей философской мысли XX века М. Мамардашвили, который считал, что «не существует ни одного нашего переживания искусства или занятия искусством, которое не было бы связано с каким-то особым пронзительно-радостным состоянием... Очевидно, у мышления, имеющего непосредственное к истине, есть своя эстетика, доставляющая порой единственную радость человеку» [9, с. 9].

В эстетике мышления великий философ усматривал основы морали, красота мысли и красота души для него нерасторжимы. Не требует доказательств то, что обращение к сущности эстетического творчества – это обязательное условие становления личности в системе художественно образования. Неслучайно этому аспекту художественного образования посвящено огромное количество работ, каждая из которых открывает все новые аспекты постижения красоты. В работах, обращенных к будущим музыкантам, пути максимального развития эстетического дара обсуждаются постоянно.

Так, в работах Н.И. Ануфриевой отмечается, что «уникальная способность народного музыкального творчества в синтезировании достижений универсального человеческого художественного опыта и претворение его в личностный опыт дает музыканту возможность осуществлять адекватные формы участия в этом процессе. Являясь одним из важнейших средств приобщения человека к общечеловеческим ценностям художественной культуры, народное музыкальное искусство обладает способностью формировать отношение человека ко всем явлениям бытия и к собственному внутреннему миру. Концепт гуманитарной основы народной музыки выражает, прежде всего, динамический и энергетический аспекты человеческого и культурного бытия, интегральную интенцию к самореализации, воплощению сущностных сил и качеств личности» [1, с. 105-106].

Этим обусловлен непреходящий интерес к эстетическому творчеству, определяющему насыщенность духовной жизни человека, его потребность в ней, его устремленность к тому, чтобы стать «созидателем тех духовных ценностей, которые лежат в основе саморазвивающейся сущности культуры» [12, с. 54]. Следует заметить, что сегодня уже прочно утвердилась мысль о том, что возникновение древних религий и искусства (а они в глубокой древности неразделимы) следует относить к историческому периоду 40 – 30 тыс. лет до н.э, Именно к этому времени относят пещерную живопись, не перестающую поражать и восхищать современных исследователей. Наскальные изображения являются

неоспоримым доказательством, что уже тогда существовало эстетическое творчество человечества, ставшее способом постижения мира.

Искусство в это далекое время являет собой инструмент эмоционально-образного воплощения и утверждения религиозных идей. Е.Г. Яковлев обосновывает единение религиозного и художественного начал тем, что «природа стала тем первым эстетическим объектом, который пробудил в человеке эстетическую потребность, но вместе с тем слабость человека перед ней породила одновременно и религиозные представления в целостном первобытном мифологическом сознании» [13, с. 18]. Это очень точное замечание. К силам природы обращаются в календарных песнях наши далекие предки с просьбой о милости и помощи:

«Приди к нам, весна,
Со радостью!
Со великою к нам
Со милостью!
Со рожью зернистою,
Со пшеничкой золотистою,
С овсом кучерявым,
С ячменем усатым,
Со просом, с гречею,
С калиной-малиною,
С черною смородиною,
С грушами, со яблочками,
Со всякой садовинкой,
С цветами лазоревыми,
С травушкой-муравушкой!» [10, с. 175].

Красота и польза неразделимы в их ощущениях природы. Если мы обратимся к древним религиям, то увидим, что мифологические образы богов, символизирующих целый ряд конкретных явлений природы, таких, как гроза, гром, солнце, морская стихия и т. д., для древнего человека одновременно величественны, прекрасны и опасны. Он восхищается ими, но и боится, стремится задобрить, отсюда всевозможные жертвоприношения. Следует заметить, что и сегодня, когда человек оказывается наедине с природой, он часто испытывает смешанные чувства. Конечно, когда шторм на море наблюдают из окна дорогого отеля, то, скорее всего, возникнет чувство восторга. А между тем, мы знаем немало случаев, когда стихия, не сразу осознанная как реальная опасность, и сегодня несет за собой бесчисленные жертвы.

Из единения религиозного и художественного начал рождаются удивительные по своей красоте и выразительности мифы. Так «светила небесные уже не только в переносном, поэтическом смысле именуются «очами неба», но в самом деле представляются народному уму под этим живым образом и отсюда возникают мифы о тысячеглазом, неусыпном ночном страже – Аргусе и одноглазом божестве солнца; извилистая молния является огненным змеем, быстролетные ветры наделяются крыльями, владыка летних гроз – огненными стрелами» [3, с. 7].

Сегодня мы не перестаем восхищаться творческим даром народа, сумевшего увидеть мир глазами художника. Так, «по преданиям от божественной четы

Солнца и Месяца родились звезды. Эти родственные отношения не были твердо установлены; они менялись вместе с теми поэтическими воззрениями, под влиянием которых возникали в уме человека. Названия, придаваемые Месяцу и звездам, так же колебались между мужским и женским родом, как и названия Солнца. Как Месяц представляется мужем богини Солнце, так Луна – солнцева супруга – жена Дажьбога» [5, с. 384].

Одним из самых ярких образов богов в мифах русского народа является Перун – верховное божество, бог грома и молнии. Е. Левкиевская, проанализировавшая собранные за последние полтора века этнографами и фольклористами устные предания русского народа, очень подробно останавливается на фигуре Перуна, идол которого (как она замечает, единственный из всех) очень подробно описан в летописи Нестора. Изучение культа Перуна приводит исследователя к выводу, согласно которому «культы отдельных, не связанных между собой богов к этому времени уже начали складываться в общеславянскую религиозную систему, и центром ее становился Перун» [8, с. 21].

В исследованиях А. Афанасьева отмечено, что само слово Перун пришло к славянам из древней эпохи ариев. Древние славяне верили в то, что «в теплые дни весны Перун являлся со своими молниями, оплодотворял землю дождями и выводил из-за рассеянных туч ясное солнце; его творческой силой пробуждалась природа к жизни и как бы вновь создавался прекрасный мир. По литовским сказаниям, нечуждым и другим индоевропейским народам, верховный владыка громов создал вселенную действием теплоты, ибо весенняя теплота есть источник жизни, а зимний холод – смерти...» [2, с. 155]. Древние славяне были убеждены в том, что Перун – величайший владыка, обитающий на небе и повелевающий небесным огнем. Ему был посвящен один из дней недели, четверг, который у многих славянских племен именовался Перуновым днем. Это воинственный бог, покровитель русской княжеской дружины. В книге Левкиевской приведен отрывок из Лаврентьевской летописи за 971 год, которая свидетельствует, что русские воины, заключая договор с Византией, «по русскому закону клялись оружием своим и Перуном богом своим» [8, с.22]. И после принятия христианства память о Перуне еще долго сохранялась, рождая легенды и сказания.

Эстетическое творчество народа очень ярко выразилось в создании множества пословиц и поговорок. В собрании пословиц русского народа В.И. Даля целый раздел посвящен природным стихиям. Так в представлениях наших далеких предков: «Огонь – царь, вода – царица, земля – матушка, небо – отец, ветер – господин, дождь – кормилец, солнце – князь, луна – княгиня» [6, с. 573]. В этих пословицах и поговорках, как и в сказаниях, былинах, легендах, мы постоянно наблюдаем эстетику мышления древнего человека. Как удивительно четко выстроена иерархия ценностей, отвечающая мироощущению человека того далекого времени, когда он точно знал, что «жди горя с моря, беды от воды», потому что «вода и землю точит, и камень долбит» [6, с 573].

Эстетическое творчество народа помогает ему создать, сбереечь и передать те эстетические и этические смыслы и ценности, которые станут фундаментом национальной культуры. Это представления о судьбе и терпении, надежде и счастье, добре и зле, радости и горе, правде и лжи. Он обращается к своим потомкам со словами: «Пока и мы человеки – счастье не пропало» [6, с. 31]. Что

же вкладывается в понятие «человеки»? В первую очередь, способность творить добро, потому что «доброе дело и в воде не тонет», «доброе дело на век», «добро худо переможет. Не устоять худу против добра», «лихо помнится, а добро век не забудется», «доброму добрая память», а поэтому делать добро поспешай» [6, с. 73]. Такой наказ дает народ своим потомкам, чтобы они сохранили человеческое в человеке.

В пословицах русского народа хранится понимание того, что человек должен осмыслить, осознать свое предназначение на земле, потому что «рыбам вода, птицам воздух, а человеку вся земля» [6, с. 194]. В этом его величие, но в этом и великая ответственность, так как «лучше жить бедняком, чем разбогатеть со грехом», что «есть совесть, есть и стыд, а стыда нет, и совести нет», что «руку, ногу переломишь, сживется; а душу переломишь, не сживется» [6, с. 194- 196], Эстетическое творчество народа, преобразовавшись в этические заповеди, открывает потомкам то, что «вранье не введет в добро», что «Ложь неживуща. Вранью (или: Небылице) короткий век», что «совершь – не помрешь, да вперед не поверят» [6, с. 124]. Еще одна сильная сторона, позволяющая человеку оставаться человеком, это способность посмеяться над самим собой даже в самой сложной ситуации, когда «есть нечего, да жить весело». Народ уверен в том, что «веселье лучше богатства. Веселого нрава не купишь» [6, с. 543].

Кладезь народной мудрости неисчерпаем, как и неисчерпаемо эстетическое творчество народа, позволившее ему, несмотря ни на какие испытания, сохранить свою мудрость, свою самобытность, оставить потомкам уроки созидания и самосозидания, уроки духовности, сохранения человеческого в человеке. Сегодня, когда очень многие уроки наших далеких предков, стали неким «музейным экспонатом», к которому относятся с большим уважением, но не принимают близко к сердцу, необходимо вновь подумать над тем, что «во всякой деятельности творчество начинается тогда, когда у людей появляется стремление создать вещь, предмет, явление, идею, единственную в своем роде и наиболее полно отвечающую мере этого рода вещей, предметов, явлений, процессов, идей. Более того, оказывается, что в современных условиях открытие, создание, изобретение нового совершается на путях совершенствования, гармонизации, а иногда и уточнения, нового толкования, интерпретации уже в какой-то мере известного, ранее открытого или изобретенного» [7, с. 22].

Поэтому так важно понимать, что рождению этики предшествует рождение эстетического чувства, что красота мысли – это самое надежное и эффективное «лекарство» от множества социальных недугов, которыми по сей день страдает человечество. Именно такой урок дает нашему современнику эстетическое творчество народа, создававшее и сохранявшее на протяжении тысячелетий человеческое в человеке.

Литература

1. *Ануфриева Н.И.* Мировоззренческий функциональный потенциал народного творчества в многомерной структуре отечественной художественной культуры // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2013. – Т. 1. – № 4 (117). – С. 104-107.

2. *Афанасьев А.* Славянская мифология. – М.: ЭКСМО, СПб.: МИДГАРД, 2008. – 1520 с.
3. *Афанасьев А.Н.* Мифология Древней Руси. – М.: ЭКСМО, 2007. – 608 с., ил.
4. *Борзова Е.П.* История мировой культуры. – СПб.: Лань, 2007. – 672 с.
5. *Глушко Е.А., Медведев Ю.М.* Русские легенды и предания. – М.: Эксмо, 2007. – 672 с.
6. *Даль В.И.* Пословицы русского народа. – М.: Эксмо, 2006. – 616 с.
7. *Киященко Н.И., Лейзеров Н.Л.* Эстетическое творчество. Человек на своем месте. Виды эстетической деятельности. Творческое развитие личности. – М.: Знание, 1984. – 112 с.
8. *Левкиевская Е.* Мифы русского народа. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – 526 с.
9. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. – М.: Московская школа политических исследований, 2001. – 416 с.
10. *Русский фольклор/Сост. и прим. В. Аникина.* – М.: Художественная литература, 1985. – 367 с.
11. *Щербаков В.Ф.* Художественно-эстетическое начало как источник созидательных сил культуры // *Культура. Духовность. Общество. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции.* – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2012. – С.222-227.
12. *Щербакова А.И.* Изучение феномена музыкального искусства как культурологическая проблема // *ФЭН-НАУКА.* – №6 (12), 2012. – С.54-56.
13. *Яковлев Е.Г.* Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М.: КДУ, 2005. – 640 с.

Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,
ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: rector@schnittke.ru

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor,
rector of Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: rector@schnittke.ru

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА IMPROVISATION IN THE EPOCHS OF CLASSICISM AND ROMANTICISM

Аннотация. В статье исследуется эволюция техники импровизации в эпоху классицизма (на примере каденций произведений Моцарта и Бетховена) и эпоху романтизма (на примере произведений как зарубежных, так и отечественных композиторов), отмечаются особенности импровизационного стиля двух различных эпох.

Abstract. The article examines the evolution of improvisation techniques in the classical era (using the example of the cadences of works by Mozart and Beethoven) and the era of Romanticism (using the example of works by both foreign and domestic composers), the features of the improvisational style of two different eras are noted.

Ключевые слова: импровизация, каденционная техника, романтическая миниатюра, исполнитель-импровизатор.

Keywords: improvisation, cadence technique, romantic miniature, performer-improviser.

Классицизм

С И.С. Баха началась эра интересных импровизированных каденций в классической музыке. Для того, чтобы написать обо всех композиторах, требуется отдельное исследование – поэтому хотелось бы рассмотреть самые интересные примеры каденционной техники двух композиторов эпохи классицизма – Моцарта и Бетховена.

Моцарт. Немецкий публицист Мельхиор Гримм о Моцарте: «Это феномен столь необычайный, что, глядя и слушая его, не веришь глазам и ушам своим. Он не только исполняет с безупречной чистотой труднейшие пьесы своими ручонками, едва могущими взять сексту, но еще – и это всего невероятнее – импровизирует целыми часами, повинаясь влечению своего гения. Самый опытный музыкант не может обладать более глубокими познаниями в гармонии и в модуляциях, чем те, с помощью которых этот ребенок открывает новые пути, вполне согласные, однако, со строгими правилами искусства... Я боюсь, что у меня голова закружится, если я еще буду его слушать... я теперь понимаю, что можно сойти с ума от созерцания чуда» [1, с. 3].

О Моцарте-исполнителе слагались легенды. Он выступал с концертами по всей Европе. Как утверждали его современники, все слушатели ждали больше всего моцартовские импровизации на его концертах и «академиях» – концертах для аристократических кругов.

«К концу академии, – вспоминает один из слушателей выступления композитора в Праге, – Моцарт фантазировал на фортепиано добрых полчаса и возбудил энтузиазм восхищенных чехов до крайнего предела, так что вынужден был, понуждаемый бурными одобрениями, которые ему высказывали, снова сесть

за клавиры... С еще большим подъемом начал он в третий раз; еще никто так не играл. Вдруг среди гробовой тишины громкий голос из партера крикнул: «Из Фигаро!» – на что Моцарт экспромтом сыграл дюжину интереснейших и искуснейших вариаций на мотив любимой арии «Мальчик резвый». Он кончил эти удивительные творения среди бушующего восторга слушателей» [2, с. 1].

Моцарт как новатор в каденции впервые кладет в основу не однотипные пассажи, не мотивные образования или ходы, а новые темы или ново-тематические вкрапления, выделяющиеся своей индивидуальностью, яркими красками и определенной формой.

Каденционная техника импровизаций имела свой путь развития у Моцарта. «При этом каденции самого В.А. Моцарта претерпели серьезную эволюцию» [5, с. 64]. Из коротких, 5-тактовых каденций (I часть клавирного Концерта KV 246 (1776)), в последствие со следующими клавирыными концертами, импровизации становились развернутыми вставными частями, содержащими в себе виртуозные пассажи, которые композитор помещал, как правило, либо вначале, либо в конце, а также новые тематические преобразования и мотивы, живущие своей собственной жизнью.



Моцарт В. А. Каденция ко второй части Концерта С-dur KV 246. Такт 126. Факсимиле автографа

Музыковед Д.Р. Петров в своем труде «Слово о музыке. Несколько теоретических наблюдений в связи с каденциями Моцарта» писал о заключительном Концерте Моцарта для фортепиано с оркестром В-dur KV 595 (1791): в каденции его I части тематические элементы проходят наоборот, «следующим образом: заключительная – побочная – связующая – главная». Кроме того, как заметил исследователь, в начале каденции к Финалу мотивная формула «сразу же воскрешает облик главной темы первой части» [6, с. 16].

Моцартовские импровизации-каденции были малоизвестными в XVIII веке. Только после смерти композитора эти «небольшие шедевры» были изданы впервые в 1801 и 1804 годах и то не все.

Бетховен. Славу гениального музыканта-импровизатора Бетховен достиг уже в 1791 году. Карл Черни, ученик композитора, писал: «Бетховен бесподобно

импровизировал в различных музыкальных формах, каковы: 1) Соната или рондо; разработка изумляла разнообразием тематической работы; трудность бравурных пассажей превосходила все написанное Бетховеном. 2) Свободные вариации в духе финала хоровой фантазии (Фантазия для фортепиано и хора с сопровождением оркестра op. 80) или финала Девятой симфонии. 3) Попурри, подобные фантазии opus 77» [9, с. 25].

Сохранилось множество воспоминаний о гениальном таланте импровизатора. Например, чешский музыкант Томашек был настолько впечатлен его фантазией на заданную тему, сыгранной в Праге в 1798 году, что не мог подходить к инструменту несколько дней. В Берлине, по словам очевидцев, слушатели были так растроганы исполнением свободной импровизации Бетховена, что не могли сдержать слезу.

Революционный в чем-то, свежий, стремительно новый порыв в музыкальном искусстве вызвал не только восторженные отзывы. Вполне естественно, что было много завистников и врагов у Людвига Бетховена. Один из «ярчайших представителей» – Даниэль Штейбельт (1765 — 1823). По воспоминаниям современников, второстепенный пустой музыкант, который сумел снискать к себе славу, пуская, что называется, «пыль в глаза» слушателю раскатами тремоло на педали.

После исполнения Штейбельтом своей импровизации, видимо, после того, как прозвучал его квинтет, попросили симпровизировать Людвига ван Бетховена. Композитор взял виолончельную партию квинтета, перевернул ее вверх ногами, сыграл пару нот в качестве темы, и далее пошла фантазия на заданную тему. Превосходство Бетховена было очевидным, и все иллюзии и сплетни в его адрес ушли в историю.

Бетховен как композитор-импровизатор в своих каденциях был революционером. Подобного драматизма, содержания, смысловой единицы всего произведения в каденциях еще не было. Каденции Бетховена были опубликованы в 1864 году. Техника сочинения каденций у композитора менялась, усложнялась смыслами, размерами и формой. Можно отметить огромное различие между ранними небольшими каденциями и масштабными поздними каденциями в Первом фортепианном концерте.

В качестве примера революционного подхода композитора в своих каденциях можно привести выписанную Бетховеном каденцию к первой части своего Скрипичного концерта в фортепианной редакции, op. 61a. Л.В. Кириллина в своей работе «Бетховен. Жизнь и творчество» обращает внимание на «поразительную каденцию – колоссальную по размерам (125 тактов против 535 тактов всей I части), преисполненную героической виртуозности и, что было совсем уж неслыханно, содержащую партию концертирующих литавр <...> Одна эта каденция превращает фортепианную версию Скрипичного концерта в отнюдь не механическое переложение оригинала. И, конечно же, она рассчитана прежде всего на героическое «амплуа» фортепиано...» [4, с. 464].

Сам Бетховен говорил о том, что такое настоящая импровизация. Подчеркивал цельность, связность музыкального материала, как об отдельно существующем организованном сочинении. «Давно известно, что величайшие пианисты были также величайшими композиторами, но как они играли? Не так, как сегодняшние пианисты, которые только скачут с заученными пассажами вверх и вниз по клавиатуре, пуф-пуф-пуф – как это называется? Ничтожество! Когда импровизируют настоящие пианисты, то получается нечто связное, нечто

целое; можно тут же записать это как хорошо проработанное произведение. Вот это пианистическое искусство, остальное же – ничто!» [8, с. 25].

А.М. Меркулов в своем труде «Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма» (2014) опровергает точку зрения, что именно Бетховен, написав “Non si fa una Cadenza...”, тем самым запретив играть другую каденцию в своем Пятом фортепианном концерте, положил конец эпохе *cadenza ad lib*. «Апелляция к его Пятому фортепианному концерту несостоятельна не только с исторической точки зрения, она абсурдна по своей сути: ведь композитор выписал в этом концерте не каденцию, а... отсутствие каденции как таковой!» [5, с. 69].



Л. Бетховен Вторая каденция к первой части Концерта №4.
«Cadenza (ma senza cadere)». Факсимиле рукописи

Странную логику некоторых музыковедов по этому поводу можно продолжить и сказать, что Моцарт, сочинив в своем завершающем концерте для кларнета с оркестром каденцию, отрекается от свободных каденций, что является неправдой. Или те же И.С. Бах, Вивальди выписывали сольные каденции. Если мыслить подобным образом, то они тоже, как и Бетховен закрывали исполнительскую эру и начинали романтическую – что само по себе является абсурдом.

«В Пятом концерте, – считает Л.В. Кириллина, – свобода творческого самовыражения солиста принесена в жертву художественному единству произведения» [4, с. 470]. Цель композитора была не в отказе от импровизированной каденции *ad lib*, но в общем художественном и композиционном замысле. Судя даже по его словам об импровизации, можно понять с каким пиететом он относился к данному исполнительскому приему.

Можно предположить, что изобилие бездарных импровизаций, и только это, сыграло определенную значительную роль в отказе от свободных каденций последующими композиторами в эпоху романтизма. Общие тенденции к этому шли. Но только чтобы уже в XX веке вернуться в некоторых концертах и других

сочинениях (об этом в следующих главах). Импровизация все равно двигалась и развивалась дальше, но несколько в ином ключе.

Романтизм

Отечественный музыковед А.Ф. Лосев так писал о романтизме: «страстный уход в бесконечность, которую никогда нельзя достигнуть и которая в конце концов остается достоянием все того же субъекта, уходящего в неизвестную, но смутно ощущаемую даль» [7, с. 236].

В эпоху романтизма импровизации *ad lib* не было как таковой. Существовала лишь некая импровизационность в музыке. В форме полета фантазии, свободы чувств, эмоциональной палитре. Основным жанром была романтическая миниатюра, сочинение которой выдавалось за импровизацию – экспромт. Импровизация существовала скорее как жанр в эту эпоху. Экспромты, вариации, и даже импровизации как жанр – всё это программные названия, которые предполагают свободную эмоциональную фантазию композитора и исполнителя. Также она может выражаться и в агогике, так характерной для исполнителей-романтиков.

Ген импровизации «проходит» в романтическую миниатюру из импровизируемых барочных прелюдий. «Не менее важную роль в становлении романтической миниатюры сыграли малые формы инструктивно-технического предназначения – прелюдии и этюды Клементи, Гуммеля...» [3, с. 28]. Прелюдии Бетховена служат неким соединением двух эпох. Они созданы в барочном жанре, однако при этом можно разглядеть стремление обрести черты момента-состояния.

Например, в вальсах Шуберта происходит смесь танцевального начала с фигурационными прелюдийными ходами. «... ”минимальность” формы невольно выявляют ее мимолетность, известную смысловую открытость как подчеркнутую быстротечность состояния, его (вальса – И.Д.) импровизационно-случайную природу...» [3, с. 130-131].

Шопеновские экспромты наполнены свободным музицированием в определенных рамках, светлой лирической скерцозностью. «Их мажор мягко оттеняется минором, наполняется блеском хроматизмов», импровизационной легкостью возникновения образа. «Эти внезапно всплывающие песенные островки – как бы скрытое, глубинное, лирическое основание собственно “экспромтных” тем» (курсив мой – И. Д.) [3, с. 132].

Стремление к импровизированной речи имело основное значение в музыке Листа. Оно являлось мостом к отказу от классического построения композиции – отсутствие у Листа бытовых жанров без префикса «мефисто». Этот процесс набрал силу у позднего Вагнера и Мусоргского, также у позднего Листа. «И именно в искусстве импровизационного фантазирования как безграничного расширения способа произнесения текста, – пишет К. В. Зенкин, – коренится такой типичный для Листа прием, как образно-жанровое переосмысление темы...» [3, с. 208].

Среди ранних романтиков-композиторов самым ярким исполнителем-импровизатором был Шопен. Несмотря на то, что мода на импровизацию уходила в прошлое, все еще организовывались концерты-академии. Побуждаемый друзьями Шопен решил объявить свой концерт-академию в императорском оперном театре, на котором он выступил с Вариациями ор. 2, импровизациями на тему из оперы французского композитора Буальдьё «Белая дама» и на польскую тему «Хмель».

После этого концерта Шопен пишет родным в Варшаву: «Когда я появился на сцене, меня встретили аплодисментами, и после исполнения каждой вариации были такие аплодисменты, что я не слышал tutti оркестра. После окончания так аплодировали, что мне пришлось выйти второй раз и поклониться». Шопеновские импровизации произвели еще больший фурор. «...Хмель, – пишет Шопен, – ...наэлектризовал непривычную к таким мотивам публику. Мои партерные шпионы уверяют, что на скамейках прямо подпрыгивали» [3, с. 240].

После недолгого времени исполнитель дал второй концерт, который прошел с еще большим успехом. Благожелательный зритель оставил свой отзыв после концерта: «Это молодой человек, который идет своим путем и достигает успехов на этом пути, несмотря на то, что его приемы и манера игры, также как и приемы письма, значительно отличаются от общепринятых форм концертантов. Отличие это заключается в том, что стремление создавать музыку заметно преобладает у него над стремлением нравиться...» [3, с. 241].

Поздние романтики также использовали в своих сочинениях импровизационность. Они обращались к очень мощному тогда направлению в искусстве – импрессионизм. Дебюсси и Равель обращались также к символизму. Импровизационность этих композиторов заключалась в свободе творческого духа, интересных звуковых красок и образов.

Из русских композиторов самый поздний романтик, обращавшийся к импровизации как жанру – Николай Метнер. Он по сути завершил романтическую эпоху в русской музыке. «Метнеровское понимание импровизации касается не столько свободы композиции и ее рапсодически-становящегося облика, сколько причудливости, фантастичности интонационного строя» [3, с. 418].

Например, тема в «Воспоминании о бале» ор.2 № 2 начинается с тритона, при этом используется третья и шестая дорийская ступень соль минора. Композитор начал композицию с достаточно интересного терпкого звучания.

Как жанр импровизация у Метнера заключается в подчеркивании возможностей интерпретирования и «переинтонирования». К примеру, Вторая импровизация представляет собой цикл характерных миниатюр на тему «Песни Русалки». Русалка как сказочный образ, бесконечно изменчивый и многоликий. Соответственно и названия пьес: «Раздумье», «Каприз», «Пернатые», «Чары», «Причуды», «В Струях», «Шум толпы», «В лесу», «Леший», «Эльфы», «Гномы», «Заклинание», «Угроза», «Песнь Русалки», «Непогода», Заключение.

Именно в этом мне видится некий новый этап импровизации – на уровне чувств, музыкальной интуиции, внутреннему содержанию человека. Это немаловажный, чуть ли не основной художественно-образный аспект в современной импровизации.

Литература

1. Вольфганг Амадей Моцарт // Пантеон Истории [сайт]. – URL: <http://panteon-istorii.narod.ru/komp/mozart.htm> (дата обращения 01.02.2021)
2. Грум-Гржимайло Т.Н. И классика, и современность [электронный ресурс]. – URL: <https://art.sovfarfor.com/muzyka/i-klassika-i-sovremennost> (дата обращения 01.02.2021)
3. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального

романтизма – М.: Моск. гос. консерватория. Ред.-изд. отд., 1997. – 509, XIX с.

4. *Кириллина Л.В.* Бетховен: жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. – М.: Московская консерватория, 2009. – 535 с.

5. *Меркулов А.М.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. – М.: Дека-ВС, 2014. – 158 с.

6. *Петров Д.Р.* Слово о музыке. Несколько теоретических наблюдений в связи с каденциями Моцарта // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. – М.: Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 2002. – Т. 36. – С. 232-241.

7. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

8. *Сохор А.* Этические основы бетховенской эстетики // Людвиг ван Бетховен: Эстетика, творческое наследие, исполнительство: Сб. ст. к 200-летию со дня рождения. Л.: Музыка, 1970. – 255 с.

9. *Czerny C.* Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano-forte. 200-tes Werk. Wien, 1829.

Дыма Иван Александрович,
преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: adyuma@yandex.ru

Dyuma Ivan A.,
teacher of the Departments of Wind and percussion Instruments,
Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: adyuma@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Е.А. Ануфриев

РАЗВИВАЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ИГРОВЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ-БАЯНИСТОВ

THE DEVELOPING POTENTIAL OF ENSEMBLE MUSIC-MAKING IN THE DEVELOPMENT OF PLAYING SKILLS OF STUDENTS-BAYANISTS

***Аннотация.** В статье обосновывается развивающий потенциал ансамблевого музицирования в подготовке учащихся-баянистов к исполнительской деятельности, включающей как формирование игровых навыков и приемов, становление исполнительского аппарата, так и развитие практических форм музицирования. Игра в ансамбле способна значительно повысить мотивацию детей к занятиям на инструменте, способствовать активизации их концертной деятельности.*

***Ключевые слова:** обучение игре на баяне, ансамблевое исполнительство, ансамблевое музицирование, исполнительские навыки.*

***Abstract.** The article substantiates the developing potential of ensemble music-making in the preparation of accordion students for performing activities, including both the formation of playing skills and techniques, the formation of the performing apparatus, and the development of practical forms of music-making. Playing in an ensemble can significantly increase the motivation of children to practice the instrument, contribute to the activation of their concert activities.*

***Keywords:** learning to play the accordion, ensemble performance, ensemble music making, performing skills.*

Искусство игры на баяне – это один из видов музыкально-исполнительской деятельности в профессиональной и самодеятельной среде, так как баян является одним из самых популярных музыкальных народных инструментов в России. Хроматическая гармоника, сконструированная в начале XX века Н.И. Белобородовым, получила столь стремительное развитие, что концертный репертуар современных баянистов сегодня составляют сложнейшие, виртуозные сочинения разных стилей и эпох, в том числе, классические, популярные, джазовые, народные и др. Данное положение получило подтверждение в исследованиях Н.И. Ануфриевой, которая анализируя многомерное пространство народного художественного творчества, приходит к выводу о том, что концепт гуманитарной основы народной музыки выражает, прежде всего, «динамический и энергетический аспекты человеческого и культурного бытия, интегральную интенцию к самореализации, воплощению сущностных сил и качеств личности» [2, с. 232].

Современный баян – это многотембровый инструмент, позволяющий баянистам – концертным исполнителям использовать многообразие красок при

тончайшей динамической гибкости и филировке звука. Механизмы правой и левой клавиатур инструмента, их качества и свойства обеспечивают исполнителям свободу игрового аппарата, техническую беглость пальцев, а при соответствующих движениях мехом и различных видов туше достигать необычайного разнообразия звуковой палитры.

Следует подчеркнуть, что отечественная школа игры на баяне – одна из самых известных в музыкально-исполнительском пространстве как в России, так и за рубежом. За более чем столетнюю историю она явила миру блистательных исполнителей, талантливых композиторов, чьи произведения исполняются как на концертной сцене, так и в профессиональных музыкальных учебных заведениях, а главное – эта школа взрастила целую плеяду талантливых педагогов, опыт которых востребован практически во всех уголках земного шара. Современная исполнительская школа игры на баяне поражает разнообразием своих форм и направлений. Говоря о современных **баянистах-виртуозах**, в первую очередь стоит упомянуть имена Александра Склярова, Юрия Вострелова, Виктора Романько, Виктора Гридина, Фридриха Липса, Владимира Бесфамильнова, Владимира Бутусова, Дмитрия Поминова, Николая Севрюкова, Петра Дрангу, Кирилла Штыбина и др.

Содержательная сторона художественно-эстетического обучения и воспитания подрастающего поколения, как наиболее значимого компонента современного общества, отличается гибкостью, подвижностью и динамизмом, так как гуманистическая парадигма обучения и воспитания детей в системе дополнительного образования в наибольшей мере обеспечивает педагогу-музыканту свободу в выборе необходимых технологий и средств.

Теоретическое осмысление учеными-исследователями, педагогами-практиками проблемы формирования высокоразвитой личности ребенка выдвигает на первый план комплекс сложных задач, вбирающих в себя, в том числе, различные аспекты художественно-эстетического обучения и воспитания учащихся: «Эстетически творческое отношение к музыке, пишет И.А. Корсакова, – также включает в себя комплекс образно-ассоциативных и диалого-коммуникативных связей с другими сферами искусства и жизни; профессиональные навыки, психические особенности личности окрашиваются эстетическим отношением к музыке, равно как и общая культура человека» [7, с. 67].

Процесс музыкального обучения ребенка должен быть направлен не только на приобретение знаний и формирование системы взглядов детей на музыкальное искусство в целом, но и на овладение соответствующими исполнительскими навыками, в том числе игре на музыкальном инструменте. Формированию навыков исполнения музыкальных произведений на инструменте способствует созданные в образовательной среде школы целенаправленные объективные условия воздействия на личность ученика. При этом следует заметить, что важно не только изучить проблему обучения ребенка навыкам игры на инструменте, но строить педагогический процесс их формирования на основе современных технологических основ.

Одно из них – формирование игровых навыков и приемов, становление исполнительского аппарата. Второе – развитие практических форм музицирования. При этом, конечная цель обучения и воспитания юного баяниста состоит не только

в освоении технологий звукоизвлечения, развитии беглости и виртуозности исполнения, но и воспитании художественно-эстетического вкуса средствами музыкального искусства, активно воздействующего на интеллектуальную, чувственную и волевую сферу ребенка.

Соотнесение образов изучаемых музыкальных сочинений с духовным миром ребенка и его эмоциональным восприятием направляет деятельность педагога по классу баяна, прежде всего, на овладение учащимися ценностями музыкальной культуры: «сам музыкальный текст, заключающий в себе смыслы и ценности человека как центра социума, с помощью специфического музыкального языка доносящий до слушателя образ мира, – это, несомненно, особый философский текст, несущий в себе ответы на множество вопросов о сущности бытия и роли человека, его преобразующего в великих творениях искусства» [8, с. 342].

В настоящее время в системе дополнительного образования детей заметно активизировался процесс обращения педагогов-музыкантов к различным формам творческого музицирования (оркестровому, хоровому, ансамблевому и др.), то есть к его коллективным формам, так как именно данный вид музыкально-исполнительской деятельности «открывает путь к познанию первичных процессов продуцирования и восприятия музыки» (Т.Э. Тютюнникова).

Безусловно, потенциал ансамблевого музицирования далеко не исчерпан, так как педагогика искусства трактует этот вид деятельности как практическую, предполагающую личное участие в исполнении или сочинении музыки. При этом, стоит подчеркнуть, что этот вид музицирования выступает одной из важных форм обучения детей музыке, так как игра в ансамбле способна значительно повысить мотивацию детей к занятиям на инструменте, способствовать активизации их концертной деятельности. Следовательно, процесс совместного музицирования обладает огромным социальным, психологическим, эмоциональным потенциалом в развитии личности ребенка.

Таким образом, проблема заключается в необходимости совершенствования форм и методов работы в классе ансамблевого музицирования для успешного формирования игровых навыков учащихся. Поиск путей решения противоречий, возникающих между необходимостью исследования проблемы ансамблевого музицирования в классе баяна и недостаточной методической оснащенностью данного вида творческого музицирования, как в теоретическом, так и практическом аспектах, а также отсутствием его методического сопровождения, требуют дальнейшего научного обоснования данной формы музыкально-исполнительской деятельности в инструментальных классах.

Литература

1. *Аверин В. А.* История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций. – Красноярск: КрасГУ, 2002. – 296 с.
2. *Ануфриева Н. И.* Личность современного музыканта в контексте освоения ценностей народной художественной культуры. // Казанская наука. – 2012. – № 1.
3. *Баренбойм Л. А.* Путь к музицированию. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 352 с.

4. *Васильев О. П.* Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя треть XX – начало XXI века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2012. – 23 с.
5. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351с.
6. *Имханицкий М. И., Полун Б.* Трио баянистов: Вопросы теории и практики. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных. – Вып. 1. – 2005.
7. *Корсакова И. А.* Философское обоснование применения интерактивных методов в образовании // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 4-3. – С. 65-69.
8. *Щербакова А. И.* Художественно-творческая деятельность музыканта: социально-культурный аспект // Казанская наука. – 2010. – № 10. – С. 342.
9. *Щербакова А. И.* Художник и власть в истории культуры // Гуманитарное пространство. – 2014. – Т. 3. – № 3. – С. 457-464.

Ануфриев Евгений Александрович
кандидат педагогических наук, доцент,
Заслуженный работник культуры РФ, зав. кафедрой народного
исполнительского искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: anufrieva@schnittke.ru

Anufriev Evgeny A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Head of the Department of Folk Performing Arts
of the Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: anufrieva@schnittke.ru

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА КЛАССИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ В СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ

A NEW LOOK AT CLASSICAL MUSIC IN THE MODERN YOUTH ENVIRONMENT

***Аннотация.** В современной молодежной среде классическая музыка утратила свою главную эстетическую функцию и является феноменом, обеспечивающим коммуникативные потребности. Сложность языка классики не позволяет «возбудить эмоции» современного слушателя-потребителя культуры. Для неподготовленного слушателя недоступными становятся музыкальные и внемузыкальные ассоциации, а главное – гуманистические и духовно-нравственные ценности, которые несет в себе классическая музыка. Для развития интереса к классической музыке сегодня используются различные музыкально опосредованные виды полихудожественной деятельности с применением визуального сопровождения и использованием мультимедийного оборудования.*

***Annotation.** In the modern youth environment, classical music has lost its main aesthetic function and is a phenomenon that provides communicative needs. The complexity of the classical language does not allow to “excite the emotions” of the modern listener-consumer of culture. For an unprepared listener, musical and extra-musical associations become inaccessible, and most importantly, the humanistic and spiritual and moral values that classical music carries. To develop interest in classical music today, various musically mediated types of poly-artistic activities are used with the use of visual accompaniment and the use of multimedia equipment.*

***Ключевые слова:** классическая музыка, эстрадная музыка, система музыкальных ценностей, восприятие музыки, познавательный интерес, современный слушатель.*

***Keywords:** classical music, pop music, system of musical values, perception of music, cognitive interest, modern listener.*

Для современной молодежи музыка является не столько средством получения эмоциональных впечатлений, сколько способом общения в социуме. При такой постановке проблемы человек не нуждается в музыке как в произведении искусства, способной дать эстетическое наслаждение и условия, при котором могут удовлетворяться эстетические и познавательные потребности, а нуждается в продукте, обеспечивающим его социальное общение в молодежной субкультуре.

Роль классической музыки в молодежной среде можно рассматривать сквозь призму специфику восприятия эстрадной музыки, преобладающей в интересах современной аудитории. Восприятие эстрадной музыки представляет собой способ фиксации определенной социально обусловленной эмоциональной атмосферы, в которой самосознание слушателя растворяется в коллективном переживании. Направленность переживаний в эстрадной музыке чаще всего экстравертированное. Эмоционально-когнитивный и познавательно-волевые компоненты многих эстрадных музыкальных произведений представлены в упрощенном виде. Такие выразительные средства эстрадной музыки, как гармония, мелодия, фактура,

музыкальная форма, имеют тенденцию к унификации, причем статичный художественный образ ярко компенсируется визуальным сопровождением и разнообразием динамики ритмического рисунка. Часто структура музыкального языка предлагает готовые стандарты его восприятия, стереотипы чувствования и переживания. Простота и доступность выразительных средств музыкального языка эстрадных направлений, воспринимаемых с низкой степенью интенсивности психоэмоциональных и когнитивных затрат высшей нервной деятельности индивидуума, часто приводит к трансформации музыкального восприятия из сложного многофазного комплекса познавательно-эмоционально-волевых процессов в фоновое, пассивное и рассеянно-поверхностное восприятие. Эстрадная музыка имеет преимущественно функциональное значение, и ее звучание может сопровождать многие немusикальные виды деятельности, в то время как академические произведения подразумевают наличие самостоятельной ценности в самих себе [2].

Говоря о системе музыкальных ценностей современной молодежи, можно выявить массу противоречий. Классическая музыка является мощным средством художественного воспитания молодежи, формирования ее эстетических ценностей, но не занимает лидирующее положение в субъективных жизненных установках современной молодежи. Несомненно, классическая музыка по эмоциональному воздействию на человека многократно сильнее, но этот «возбудитель эмоций» в классике из-за сложности восприятия музыкального языка остается молодежи непонятен. Поэтому поиск новых путей развития интереса к классической музыке является актуальной проблемой [3].

Классическая музыка относительно коммуникативна и имеет сугубо субъективный характер восприятия. Она не способна объединять людей на основе доминирующих психофизиологических состояний, но позволяет проявлять опорные точки, линии и зоны соприкосновения их внутренних духовных миров, поэтому в целом классическая музыка имеет интровертированную направленность. Трудность восприятия неподготовленным современным слушателем художественного образа в классическом музыкальном произведении по сравнению с другими видами искусств заключается в том, что музыка воздействует аудиальными, то есть нематериальными, звуковыми формами, часто недостаточными «трансформированному» музыкальному восприятию современного индивидуума. В первую очередь при восприятии классической музыки зарождаются первоначальные чувства и ассоциации, и уже потом, после возникновения в сознании образного обобщения, субъект приходит к осмыслению и осознанию услышанного. Таким образом, познавательный и когнитивный компоненты интереса в классической музыке играют огромную роль. Музыкальный познавательный интерес характеризуется активностью процесса реализации познавательной направленности слушателя на музыкальное произведение, осознанной потребностью, проявления которой опосредствованы в процессе познания музыки сопутствующими положительными эмоциональными переживаниями [4].

Классическая музыка имеет ряд специфических особенностей. Обладая развитым, многозначным языком, она способна передавать значительно больше информации слушателям, глубже воздействовать на его духовный мир,

предоставляет возможность осознать себя как духовно значимую личность, развить способность художественно-эстетического и нравственного оценивания окружающего мира, освоить непреходящие ценности мировой культуры. Слушатель классической музыки развивает свое ассоциативно-образное мышление, приобретает опыт творческой деятельности, формируя таким образом свою индивидуальность. Однако классическая музыка требует активной сознательной деятельности для проникновения в сложный образный мир звучащего, субъективного переживания, размышлений, которые усиливают неосознанно-эмоциональное воздействие на слушателей. Таким образом, классическая музыка не может выступать в качестве фоновой, а значит, обладание знаниями о ней является одной из сторон интереса. Соответственно, отсутствие знаний свидетельствует о низком уровне развития интереса. Выразительные средства и художественный образ разнообразны и динамичны. В музыкальной грамматике присутствует строгая формализованность. Характерной особенностью музыкального языка является сложное сочетание интеллектуального и моторного компонентов. Без специального изучения он остается недоступным для неподготовленных слушателей. Непонимание музыкального языка классической музыки отчасти объясняется несформированностью музыкальных вкусов, предпочтений и интересов у обучающихся и, выработанной современными социально-психологическими условиями, пассивностью музыкального восприятия молодежи [5].

Важная социокультурная роль классической музыки состоит в том, что она отражает и пропагандирует истинные гуманистические ценности, формирует стереотипы социального и духовно-нравственного мышления и поведения, основанные на гуманистических принципах. Музыкальное произведение требует, чтобы слушатель приложил усилия для его осознания. Широкие и глубокие связи классической музыки с историей, художественной литературой, изобразительным искусством создают условия для разностороннего развития художественно-эстетической культуры человека.

Развитое музыкальное восприятие трактуется как процесс чувственного отражения музыки в сознании человека, как результат комплексной деятельности систем анализаторов, образующих синтез и слияние в обработке элементов ощущений, участвующих во всех видах музыкальной деятельности и отличающихся относительной субъективной степенью устойчивости. Восприятие классической музыки - сложный многофазный комплекс познавательного-эмоционально-волевых процессов в активной познавательной-интеллектуально-творческой деятельности, с аффективно-эмоциональной окраской и активным включением памяти, внимания, мышления, эмоциональных переживаний, апперцепции и синестезии для целостного восприятия образа, выявления в нем личностного смысла и создания на этой основе интерпретации воспринимаемого объекта. В классической музыке очень важное значение имеет когнитивный компонент восприятия.

Музыкальное восприятие классической музыки обусловлено удовлетворением интересов и эстетических потребностей, эмоциональным переживанием и возникновением различных видов музыкальных и немusical ассоциаций во взаимосвязи с субъективным психодинамическим состоянием человека, общим музыкальными способностями и различными социально-психологическими условиями и факторами. Однако представленная характеристика музыкального

восприятия классической музыки является идеальной. На практике же неподготовленный слушатель, подвергнутый воздействию всех вышеназванных негативных факторов, отказывается от такой, по его мнению, сложной деятельности, как слушание классических музыкальных произведений. В настоящее время в практике музыкально-концертной и музыкально-педагогической деятельности присутствуют разработки и применение новых форм развития интереса к постижению классической музыки на основе музыкально опосредованной полихудожественной деятельности с применением визуального сопровождения и использованием мультимедийного оборудования.

Важным является тот факт, что в последнее десятилетие актуальной становится самостоятельная рекреационная музыкально-досуговая и музыкально-образовательная деятельность молодежи. Особое значение приобретают современные способы общения с музыкой посредством мультимедийной техники, применения электронных инструментов и т.д. Такое состояние вопроса можно трактовать как тенденцию развития полипредметой и полихудожественной деятельности, дающей возможность выхода к интеграции различных направлений, к объединению знаний и интересов в единое целое на основе предметно-деятельностного подхода. Именно такая позиция необходима для творческой практики. В рамках учебного процесса возможно как выражение и разнообразное оформление собственных впечатлений от произведений искусства, так и создание сценариев, иллюстраций; проектная деятельность на материале МХК и т.д. Все это может обеспечить новые условия для развития специальных способностей и для возникновения устойчивой потребности и интереса в самостоятельных занятиях серьезным искусством.

Таким образом, эмоционально-образный фонд классической музыки вписан в общекультурную панораму современной жизни следующим образом: в классической музыке определяющую роль играют интеллектуальные, философские, эстетико-художественные и общественно-исторические аспекты развития и существования человека. Содержание произведений классической музыки при опоре на активное, творчески-личностное восприятие музыки в учебно-воспитательном процессе способствует созданию условий, позволяющих студентам идти по пути культурного саморазвития и самосовершенствования.

Литература

1. Казакова И.С. Педагогические условия развития интереса к классической музыке у современной молодежи: автореф. дис. ... канд. пед. наук: (13.00.02) / Казакова Ирина Сергеевна. – Москва, 2008. – 23 с.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие как социокультурная и психолого-педагогическая проблема / Д.К.Кирнарская; под ред. Г.М. Цыпина // Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр Академия, 2003. – С.68-73.
3. Щербакова А.И. Философия музыки и музыкального образования. Часть I.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / А.И.Щербакова. – М.: ООО Учебно-методический издательский центр ГРАФ-ПРЕСС, 2008. –

256 с. (Московский педагогический государственный университет).

4. *Щербакова А.И.* Философия музыки и музыкального образования. Часть II.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед./ А.И.Щербакова. – М.: ООО Учебно-методический издательский центр ГРАФ-ПРЕСС, 2008. – 320 с. (Московский педагогический государственный университет).

5. *Щербакова А.И.* Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры. [Текст]/ А.И. Щербакова. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. — М.: РГСУ, 2011. — 453 с.

Казакова Ирина Сергеевна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: kazakovais2014@mail.ru

Kazakova Irina S.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
in the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
of Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: kazakovais2014@mail.ru

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

К. С. Кемова

ЯКОВ ИЗРАИЛЕВИЧ ЗАК – ВЕЛИКИЙ ПЕДАГОГ-МУЗЫКАНТ

***Аннотация.** Цель статьи – дать обобщенное описание системы педагогических взглядов Якова Израилевича Зака на основе воспоминаний, впечатлении его учеников и коллег. Актуальность данной темы обусловлена уникальностью личности Я.И. Зака, неповторимым сплавом выдающихся профессиональных и человеческих качеств, необыкновенным синтезом исполнительских и педагогических умений. Обращение к личности такого порядка обогащает, развивает, расширяет кругозор, заставляет по-новому взглянуть на искусство, педагогику, исполнительство.*

Являясь ученицей О.Я. Ступаковой (аспирантки Я.И. Зака, а в дальнейшем его ассистентки в Московской консерватории), автор делает попытку раскрыть педагогические принципы Я.И. Зака, опираясь на информацию, полученную непосредственно от человека, учившегося у Якова Израилевича и хорошо его знавшего. Чтобы передать атмосферу его уроков, в работе приведено большое количество цитат – высказываний Я.И. Зака. Статья Я.И. Зака «О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов» позволяет посмотреть на музыку, ее предназначение, способы приобщения к ней глазами самого педагога.

***Annotation.** The purpose of the article is to give a generalized description of the system of pedagogical views of Yakov Israelevich Zak based on the memories, impressions of his students and colleagues. The relevance of this topic is due to the uniqueness of the personality of Ya.I. Zak, a unique fusion of outstanding professional and human qualities, an extraordinary synthesis of performing and pedagogical skills. An appeal to a person of this order enriches, develops, broadens the horizons, forces a new look at art, pedagogy, performance.*

Being a student of O.Ya. Stupakova (a graduate student of Ya.I. Zak, and later his assistant at the Moscow Conservatory), the author makes an attempt to reveal the pedagogical principles of Ya.I. Zak, based on information received directly from a person who studied with Yakov Israelevich and knew him well. To convey the atmosphere of his lessons, a large number of quotations are given in the work – the statement of Ya.I. Zak. Article by Ya.I. Zak «On some issues of education of young pianists»

***Ключевые слова:** Я.И.Зак, педагогические принципы, работа над музыкальным произведением, проблемы технического совершенствования, организация самостоятельных занятий*

***Keywords:** Ya.I.Zak, pedagogical principles, work on a musical composition, problems of technical improvement, organization of independent studies*

Имя пианиста Я.И. Зака узнали после его победы на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве в 1937 году. Из биографии музыканта известно, что он закончил консерваторию в Одессе у М.М. Старковой, затем поступил в аспирантуру московской консерватории к Г.Г. Нейгаузу. В 50-60-е годы пианист широко концертирует за рубежом. Наибольших высот

пианист достиг в исполнении музыки Бетховена, Шопена, Листа, Брамса, Рахманинова, Равеля.

Любимая и существенная часть творческой деятельности Зака – педагогика: он начал преподавать в 1935 году, а с 1947 года стал профессором Московской консерватории. Я.И. Зак воспитал более шестидесяти учеников, многие из которых стали лауреатами международных конкурсов, педагогами Московской и зарубежных консерваторий, училищ и школ. Это Николай Петров, Элисо Вирсаладзе, Виктор Бакк, Любовь Тимофеева, Генриетта Мирвис, Евгении Могилевский, Ольга Ступакова, Софья Губайдулина и др.

Характерными чертами, присущими Я.И. Заку как педагогу в целом, были его удивительный талант, редкостная эрудиция, доброжелательность и одновременно высокая требовательность, умение не подавлять личность ученика, а возвращать те ростки, которые даны ему от природы.

Важнейшей педагогической задачей Заку представлялось создание условий, благоприятствующих наиболее смелому раскрытию индивидуальных способностей студента. Для него главной целью было суметь «из тысячи приемов и методов отобрать один – самый нужный именно сегодня и именно этому ученику» [6, 161]. Как одно из главных условий музыкального развития Зак отмечал расширение кругозора учеников, преодоление «скудности их представления о музыке» [6,30].

Очень важным пианист считал умение подвести ученика к пониманию музыки и ее интерпретации. Он был решительно против восприятия музыки как некоего абстрактного явления, оторванного от жизни. Из воспоминаний М.Л. Межлумова, «Зак учил нас: музыка, искусство историчны, они немислимы и бесплодны вне связи с явлениями жизни» [6, 164]. В этом видятся истоки его суровой требовательности к ученикам, желание увести от «комфорта» в творчестве, от безмятежной жизни за роялем. «Научить видеть жизнь, слышать ее в музыке» [6, 29] – главная сторона не только исполнительского, но и педагогического дарования музыканта.

Музыка не представлялась Заку приземленным сплавом чисто физических явлений, материалом для демонстрации технического мастерства. «Наша задача – убедить молодежь в том, что в музыке нет чисто технических задач» [6, 39], выбор средств связан с передачей замысла автора, отражением стиля, духа, характера музыкального произведения. «Чтобы музыка взволновала сидящих в зале людей, артист должен пролить каплю свежей крови» [6, 164] – таков девиз Якова Зака. Высочайшая и разносторонняя образованность в сочетании с взыскательностью давали ему право ставить перед учениками самые сложные художественные задачи и позволяли неизменно добиваться их выполнения.

Для выполнения подобного рода задач пианист должен был обладать широким кругозором. Сам Зак был примером глубочайшей эрудиции, обладал обширнейшими знаниями в разных областях культуры и до последнего дня их аккумулировал. «Сфера искусства для него – “раскрытая книга”, родная стихия» [6, 168]. Благодаря разного рода неожиданным и оригинальным ассоциативным связям, эти знания, особенно из сферы живописи, обогащали восприятие музыкальных произведений и работу в фортепианном классе. Как отмечает Н.А. Петров, не было такого урока, на котором Яков Израилевич не сделал бы экскурса в какие-то смежные области искусства. Он называет его уроки «уроками творческой жизни».

«В педагогической работа Якова Израилевича большую роль играл точный литературный язык» [6, 36]. Он блестяще владел искусством метких, компактных определений, а его комментарии делали занятия живыми, увлекательными и творческими.

Один из путей ускоренного творческого развития молодого пианиста, считал Зак, – привнесение в его повседневный труд элементов работы дирижера. Заниматься в классе Зака означало мыслить, анализировать, сравнивать, при этом он не требовал абсолютного подчинения своей концепции произведения.

Под «дирижерским началом» Зак имел в виду занятия пианиста без инструмента – по аналогии с работой дирижера над партитурой на начальном этапе освоения произведения. Работа в уме (без поддержки реального звучания), по опыту и наблюдениям Зака, необычайно активизирует процесс осмысления сочинения и максимально раскрепощает фантазию пианиста (в отношении звуковых красок, метроритма, темпа и т. д.), ведь исполнитель в этот момент не скован решением двигательных задач. Такой эффективный метод лежал в основе дирижерской школы Г. Шерхен, его же широко применял пианист В. Гизекинг. Зак рассказывал, как он выучивал произведения во время ходьбы по улицам.

Далее, «дирижерское» восприятие по Заку означало необходимость услышать в фортепианном сочинении звучание различных оркестровых инструментов и обогатить тем самым тембровую палитру пианиста, часто весьма скудную. Нужно было воспринимать свою игру со стороны, как дирижер слушает оркестр, применять своего рода «ауфтакт» перед взятием аккорда, задумываться о единице движения в музыке, и т. д. и т. п.

В общем, предлагая «дирижерско-режиссерский» метод, Зак подразумевал перевод всей работы пианистов на иной, более высокий уровень (и в постижении композиционной логики произведения, и в выработке самостоятельной образной концепции исполняемого). Именно в этом видится главный смысл предложенных Заком «дирижерских» привнесений в фортепианную педагогику.

Работа над произведением

По свидетельству многих учеников, уроки музыки Зака выходили далеко за рамки «прохождения» того или иного сочинения. Работа над новым произведением начиналась с формирования у учеников отношения к этому произведению, раскрытия образной идеи (через сравнения с другими художественными или жизненными явлениями). От учеников Зак требовал, чтобы произведение изучалось «в контексте» [6, 47]. То есть ученик должен представлять себе место исполняемого произведения среди других сочинений того же автора или той же эпохи. Осознание тематической, смысловой связи облегчает понимание замысла композитора. Как отмечает Г.М. Цыпин, «наряду с обязательным репертуаром в его классе нередко проходились и пьесы-«спутники» (они были чем-то вроде вспомогательного материала), овладение которыми, считал Зак, желательно, а то и необходимо для художественно полноценной интерпретации основной части студенческих программ» [8, 159]

Большое внимание уделялось работе над формой, осознание которой отражает понимание исполнителем замысла композитора. По рассказам его учеников, Зак учил большому дыханию, «орлиному взору» в отношении формы.

Зак прививал ученикам бережное отношение к тексту. «Авторский текст» «авторская педаль», «авторская аппликатура» – термины, часто употребляемые им в классе. Как отмечает Г.М. Цыпин, Зак очень хорошо владел приемом обобщения, то есть «частное, единично конкретное в фортепианном исполнительстве – то, из чего сплеталась реальная ткань урока, обычно использовалась Яковом Израилевичем как повод для выведения широких и емких понятии» [8, 156].

Педагогически любимые произведения – Десять пьес op.12 С.С. Прокофьева, соната № 18 В.А. Моцарта F-dur, Соната Й. Гайдна № 48 C-dur, «Ludus Tonalis» П. Хиндемита, Соната № 2 С.В. Рахманинова, Соната Р.К. Щедрина, Сонаты № 4, 5, 9 Прокофьева. По воспоминаниям Н.А. Петрова, «Зак любил пройти сочинение и отложить его» [6, 187]. Ученики отмена т что Зак не проходил сочинение «от и до», а задавал направление для дальнейшей работы, не навязывая детальной интерпретации.

Во время прохождения сочинения Зак не терял из виду его целостное выражение. Он заставлял ученика сделанную в классе работу приподнять до уровня эстрадного самочувствия, вырабатывать разные критерии – звука времени, педали – для разных залов.

Воспитание внутреннего слуха

Сам Зак говорил: «Главное для меня – воспитать у ученика профессионально утонченное, музыкальное ухо». По его словам, слух для пианиста, что глаз для художника. Знаменитое сказочное бажовское «ухо с прихваткой» присуще каждому талантливому музыканту. Для Зака «слышать» означало слушать себя как будто со стороны, как дирижер, руководить своим исполнением, представить себе оркестровое звучание любого произведения «Слышащий» исполнитель – это и тот, кто не упускает детали, кто бережно относится к авторскому тексту.

Исполнителю внутренний слух нужен не меньше, чем композитору когда пианист слышит музыку внутренним слухом, ничто не мешает воплотить свои музыкальные ассоциации – ни технические трудности, ни сложности аппликатуры, ни клавишная «топография». Таким образом, слышать для Зака – это еще и способность анализировать, в какой-то момент абстрагироваться от деталей, а затем к ним возвращаться.

Как отмечает Г.М. Цыпин, в развитии активного и чуткого музыкального уха «крылась одна из “хитростей” его педагогики, одна из причин ее эффективности» [8, 160].

Работа над звукоизвлечением

Высокая и разнообразная звуковая культура – это визитная карточка т Я.И. Зака. Работе над звуком он уделял много времени в классе и шел двумя путями: созданием у ученика ассоциаций и образов, подсказывающий нужный прием, и показом технологических приемов.

Яков Израилевич не признавал «ватного», «жесткого», «мелкого» звука, а требовал «живого» и разнообразного звука, который рождается благодаря правильному ощущению в кончиках пальцев. Пальцы, по выражению Якова Израилевича, должны «добыть звук». По его ассоциациям, тему или мотив можно «прошелестеть», «прошептать», «пропеть», «изречь», «проговорить», «сказать» «произнести», «провозгласить», «провозвестить». Для Зака звук «ассоциируется с эмоциональной выразительностью человеческого голоса»,

Зак мог попросить ученика играть «нервными», «злыми», «крутыми» пальцами, представить, что в кончик каждого пальца вмонтирован «алмазик» для извлечения острого, интенсивного звучания. Зак очень любил там, где это нужно выразительное, проникновенное звучание верхнего голоса, часто повторяя: «Первый палец – это наша плоть, а пятый – это наша душа». «Верхний голос в аккорде – это его глаза» [6,192].

Практически все ученики Я.И. Зака подчеркивают, что он любил обращаться к оркестровке произведения. Такие тембровые ассоциации помогали найти нужный звук. Цель работы – создать объемное, стереофоническое звучание. Такое звучание требовало умения «регистровать» как аккордовые, так и линейные эпизоды. Правильное соотношение между регистрами давало выпуклый, рельефный рисунок.

Проблемы технического совершенствования

Техническое совершенство Зак понимал широко. Технически качественное исполнение предполагало для него художественную, образную продуманность произведения. По мнению Зака, «плохо, когда человеку, владеющему «чистой техникой», нечего сказать, но еще обиднее, когда отсутствие технической «оснащенности» становится препятствием в раскрытии музыкального образа. Истинному же и «экономичному» художнику иной раз достаточно прибегнуть к самым простым, лаконичным средствам, чтобы поведать об очень многом» [6,112].

Специально техникой, как подчеркивают многие ученики, Зак не занимался. Прохождение этюдов в его классе не рассматривались как средство овладения техникой. По его мнению, «назначение этюда воспитывать культуру звука». Нужно слушать мелодический узор, как кантилену, играть осмысленно и выразительно, а не выдалбливать.

Таким образом, устранение сложностей технического порядка было связано с работой над образом, с психологической перестройкой, приобретением другого, осмысленного видения данного эпизода в данном произведении.

Работа над метроритмической стороной

Как отмечает Л.Б. Тимофеева, Зак большое внимание уделял метроритмической стороне произведения, а его установкой в этом отношении было: «Ритм не должен довлеть над музыкой, брать ее в тиски, а должен быть упругим, юным, живым» [6, 58]. Выбрать неверный темп, «убежать» означало не выразить идею, утратить напряженный импульс. Обсуждая взятый учеником темп, Яков Израилевич любил сравнивать разные варианты исполнения данного сочинения, обращался к образу: «Темп не должен быть тяжелым возом», «Вы должны ощутить здесь учащенное, взволнованное, тревожное дыхание» (по словам О.Я. Ступаковой).

Большое значение Зак придавал пульсации, которая должна соответствовать заданному размеру. По воспоминаниям О.Г. Янченко, Зак требовал: «Пульс, а не просто ритм!» Играть без опор! Это лень чувства!» [6, 156]. При работе над метроритмом он в частности уделял внимание точному исполнению фигуры пунктирного ритма (восьмая с точкой и шестнадцатая), которая не должна превращаться в триоль.

Зак не допускал отклонения от общего темпа, считая, что *ritenuto* и *accelerando* по характеру зависят от характера эпизода. Особенно важно «рассчитать»

расширение в кульминации, которая зачастую сопряжена с техническими трудностями, препятствиями в виде синкоп, скачков. «Преодоление этих препятствий требует много энергии, воли и большой темповой «сдержанности» [6, 70]. Зак очень придирчиво относился к исполнению синкоп. «Госпожа синкопа» – так Яков Израилевич говорил по поводу этого явления, имея в виду, что было недопустимо пройти мимо него, не услышав, не «прозвучив» синкопу.

Большое значение Зак придает смысловому значению пауз, которые свидетельствуют о смене эмоциональных состояний. Образна и методически ценна его фраза: «Здесь нужно суметь столкнуться в пропасть и долго смотреть вниз» (по словам О.Я. Ступаковой).

Применяя дирижерский подход, Зак начинал работу с осмысления времени, характера длительностей, единиц произнесения. Он настойчиво работал над задачей достижения стержневого темпа каждой части и, вместе с тем, над решительностью мгновенных темповых переходов от части к части.

Работа над штрихами

Ученики называют Зака страшным педантом в отношении штрихов. «Играть пушистой или плачущей рукой», играть «мохнатой, заросшей лапой», «ущипнуть ноту», [6, 77] – таковы его образные указания в отношении штрихов. О детальной работе над штрихами подробно рассказывают О.Я. Ступакова и Г.Г. Мирвис в статье «Педагогические взгляды Зака» [6, 46-70]. От студентов требуется «оркестровать» отдельные эпизоды, добиться тембра того или иного инструмента. Зак широко использует термины: *detache*, *spiccato*, «отдельным смычком», «одним смычком», *vibrato*, *pizzicato*, «на баске», «на жильных струнах», «чувство грифа». Из подобных описаний нюансировки видно, что Зак широко пользовался скрипичной терминологией, которая действительно дает возможность рельефно вылепить фразу.

Работа над динамикой

Зак воспитывал смелость к выполнению динамических указаний в произведении и требовал от исполнителя не допускать «динамическую трусость» [6, 185]. Он считал, что в пределах зоны *piano* возможности исполнителя более широкие, чем в сфере *forte*. Все решает не сила звука, а интонация. Он призывал учеников: «не теряйте «нерва», научитесь играть *piano* энергично» [6, 55]. Многие ученики указывают, что Яков Израилевич любил вспоминать Ф.И. Шаляпина, который покорял публику необычайной выразительностью пения на *pianissimo*.

По воспоминаниям Л.Б. Тимофеевой, громкости «вообще» для Зака не существовало. Если замысел композитора предполагал три *forte*, то надо было так и играть. Он просил, чтобы заметна была разница между *pp* и *ppp*. Динамические оттенки трактовались Заком через призму образа В каждом эпизоде, произведении, для каждого композитора – интерпретация динамики различна.

Вопросы педализации

Основным принципом Зака по отношению к педали было «с педалью, но не на педали». Педаль – это «не только краска, оттенок звучания, но и своеобразная «вторая клавиатура», обогащающая, органически вплетающаяся в самую фактуру произведения» [6, 38]. В своей статье «О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов» Зак, указывая на важность педального

мастерства, приводит примеры Ар. Рубинштейна и В. Гизекинга, которые, раскрывая секрет своего исполнения, указывали на педаль.

Зак говорил о педали, сравнивая ее со светом, а «энциклопедией педали» называл живопись импрессионистов. Отношение Зака к педали выражается у него в колоссальном наборе образных выражений для ее описания. Это «педальная трель», «полупедаль», «четверть-педаль», «одна восьмая нажатия», «уколы», «укусы», «обжигающие прикосновения», «утрачиваемая педаль», «санитарно-гигиеническая педаль». Для него «брать прямую велосипедную педаль все равно, что лезть в душу», поэтому большие возможности он видел в применении полупедали.

В некоторых произведениях Яков Израилевич рекомендовал взять педаль перед началом игры. Это касалось Сонат № 6, 9 А.Н. Скрябина, «Ундины» М. Равеля.

По поводу левой педали Н.А. Петров отмечает, что Зак совершенно не переносил применение левой педали на *piano* и просил в таких местах обходиться без нее [6,190].

Работа над аппликатурой

Зак часто использовал собственный термин «аппликатурная эстетика», настаивая на авторской аппликатуре (как со штрихами и динамикой). Он считал, цитируя С.В. Рахманинова, что пятьдесят процентов успеха заложено в правильной аппликатуре. Правильность аппликатуры определяла для него качество и тембр звучания, так как «расстановка пальцев – своеобразная “инструментовка” произведения» [6, 39]. Воспоминания учеников о работе над аппликатурой в классе Зака немного противоречивы. По воспоминаниям некоторых учеников, Зак заниматься аппликатурой не любил [6, 189], другие подчеркивают, что Яков Израилевич уделял ей немало внимания в произведениях классиков, предлагая на его взгляд удобную аппликатуру для того, чтобы «пластичнее раскрыть замысел композитора» [6, 142]. «В произведениях современных композиторов принцип удобства зачастую отходил на второй план во имя тех же целей – создания наиболее убедительного образа» [6, 145].

«Аппликатура Я. И. Зака всегда была оригинальной, отличалась необычайной точностью и разнообразием», и даже, как отмечают некоторые ученики, остроумием. Так, Т. З. Махмудова называет Учителя «аппликатурным магом»: «любой пассаж вдруг делался удобным, легким и прекрасно звучал» [6, 174].

Каждое изменение авторской аппликатуры должно быть художественно оправданным. В уходе от авторской аппликатуры Зак видел исполнительскую трусость и непонимание стиля.

Организация самостоятельных занятий

Как рассказывает Н.А. Петров, Зак протестовал против анархических бесконтрольных занятий учеников. Он считал, что студенты не умеют работать потому, что занятия в быстрых темпах и в громкой звучности лишают ухо возможности контролировать результат, и советовал учить «тихо и медленно», осмысленно вместо широко распространенного метода «медленно и крепко»! Призывал работать с партитурой, заниматься без рояля. Требовал, чтобы студенты слушали друг друга, «музицировали друг для друга», расширяя свой кругозор, исследуя музыку.

Зак подкреплял свои слова собственным примером. Когда ему задали вопрос по поводу секрета его исполнения Третьего скерцо Ф. Шопена, он ответил: «Учу все четыре скерцо» [8,165].

По мнению Зака, для полноценной самостоятельной работы необходимо умение окунуться с головой в одно произведение, сосредоточиться на нем. Самостоятельная работа предполагала осмысление каждой клеточки произведения, внимание к деталям, ведь «в нотах все написано». Советовал изучать уртекст, сравнивать редакции, послушать лучшие исполнения этого сочинения. Детальная работа над произведением требует точного знания текста. Для Зака знание материала предполагало умение начинать с любого момента пьесы, исполнять партии левой и правой рукой в любом фрагменте сочинения или голоса в фуге.

Он считал, что творческая леность губительна для исполнителя, и требовал вдумчивого, аналитического подхода, работы с «увеличительным стеклом».

Я.И. Зак – очень многогранный педагог. Нельзя сказать, что «секретом» его методики было какое-то конкретное педагогическое умение. Его талант охватывал многие сферы, подкреплялся блестящей эрудицией и любовью к музыке, которая для Зака была выражением жизни. Педагогика никогда не была делом, сопутствующим его исполнительской деятельности. «Он любил работу в классе щедро отдавал ей все силы своего ума и души. Его педагогическая мысль не только не остывала со временем, но, напротив, делалась еще более напряженной и пытливей. Можно сказать, что в конечном счете у Зака сложилась стройная, гармонично упорядоченная система (он вообще не был склонен к бессистемности) музыкально-дидактических взглядов, принципов, убеждений» [8, 158].

В заключение перечислим еще раз основные, на наш взгляд, характеристики педагогики Я.И. Зака:

- атмосфера преданности музыке;
- дирижерско-режиссерский метод работы;
- кропотливая работа над деталями;
- бережное отношение к авторскому тексту;
- высокая культура звука;
- определяющая роль образа, в раскрытии которого особую роль

играли слово и ассоциация;

- задача «направить» ученика, а не руководить им;
- постоянное повышение общей и профессиональной культуры

молодого артиста.

Разумеется, исполнительская составляющая многостороннего таланта Зака значительно обогащала его деятельность как педагога. Будучи пианистически первоклассно оснащенным, он замечательно показывал на уроках, предлагал такие совершенные образцы исполнения, которые не могли не окрылять студентов в их повседневном труде.

Школа Якова Израилевича Зака – это, конечно, не только свод оригинальных образных ассоциаций, пронизательных наблюдений и пианистических приемов, бесценный опыт постижения музыки. Это, в меньшей степени, и великолепная школа мысли, сильнейший импульс к самостоятельному восприятию и обдумыванию.

Литература

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2008. – 96 с.
2. Григорьев Л.Г, Платек Я. Современные пианисты: справочник. – М.: Сов. композитор, 1990. – 416 с.
3. Интервью с Николаем Петровым. – Электронный ресурс: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/nikolai-petrov-ja-starajuszhit-i-poluchat-ot-ehтого-udovolstvie/> (дата обращения 02.02.2021)
4. Коваленский Я. Щедрый талант // Алеф [электронный ресурс]. – URL: <http://www.alefmagazine.com/pub1009.html> (дата обращения 02.02.2021)
5. Печерская А.Б. Совершенствование исполнительской и концертмейстерской подготовки студента на музыкально-педагогическом факультете вуза // Педагогическое образование и наука. 2009. № 11. С. 66-69.
6. Уроки Зака / Сост., вступ. Ст. А. Меркулов. – М.: Классика-XXI, 2006. – 209 с.
7. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве: сборник статей / Сост., общ. Ред. С.М. Хентовой. – М.-Л.: Музыка, 1966. – 315 с.
8. Яков Зак: Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост., ред. М.Г. Соколова. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
9. Яков Зак // Классическая музыка [сайт]. – URL: <http://www.classic-music.ru/zak.html> (дата обращения 02.02.2021)

Кемова Ксения Сергеевна

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель доктор
искусствоведения, профессор Е.М. Шабшаевич)
e-mail: mindyourgrammar@mail.ru

Kemova Ksenia S.

postgraduate student of Schnittke Schnittke Moscow State Institute of Music
(scientific supervisor Doctor of Art History, Professor E.M. Shabshayevich)
e-mail: mindyourgrammar@mail.ru

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Н.В. Сахарова

КАРЛ ЧЕРНИ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ KARL CZERNY: TOUCHES TO THE PORTRAIT

Аннотация. Эта статья – дань композитору, педагогу, пианисту, чье имя известно каждому, кто учился в музыкальной школе, чьи этюды вошли в обязательную программу выпускника ДМШ – Карлу Черни. Статья приурочена к 230-летию со дня рождения великого музыканта.

Annotation. This article is a tribute to the composer, teacher, pianist, whose name is known to everyone who studied at a music school, whose sketches were included in the compulsory program of a graduate of the DMSH – Karl Cherni. The article is dedicated to the 230th anniversary of the birth of the great musician.

Ключевые слова: фортепианное искусство, Карл Черни, этюды, мемуары.

Keywords: piano art, Karl Czerny, etudes, memoirs.

В феврале 2021 года исполнилось 230 лет со дня рождения австрийского композитора Карла Черни – выдающегося фортепианного педагога, любимого ученика Бетховена, учителя Листа.

Имя Черни вошло в историю музыкальной педагогики как автора многочисленных фортепианных этюдов. Все, кто занимался и занимается на фортепиано, знают сколько терпения необходимо для того, чтобы его этюды были исполнены изящно, бегло, виртуозно.

Этюды Черни – звучит как привычное словосочетание, забывается значимость автора, да и отсутствие знаний о его творчестве заставляет относиться к его творениям как к обыденности. А ведь Черни был учеником Бетховена, продолжателем всего того, что Бетховен впитал в себя обучаясь у Нефе, профессиональные корни которого идут из глубины столетий от И.С. Баха, Г. Хомелиуса, И. Хиллера, Д. Тюрка. Эти корни так глубоки, что из них всегда будут вырастать настоящие музыканты.

В свое время К. Нефе написал о юном Бетховене пророческие слова: «Мальчик многообещающего таланта. Если он будет продолжать так как начал, то, несомненно, из него выйдет второй Моцарт». А как похожи слова Бетховена, сказанные отцу К. Черни при первом прослушивании юного Карла: «У мальчика есть талант, я хочу с ним заниматься и беру в ученики». Позднее именно К. Черни Бетховен доверил занятия со своим любимым племянником, что говорит об уважении учителя к ученику.

Карл Черни начал заниматься на фортепиано очень рано у своего отца – Венцеля Черни. Черни старший, чех по происхождению, был известным в Вене педагогом и под его руководством уже к 7-ми годам талантливый мальчик мог исполнять произведения Гайдна, Моцарта, Клементи. Он приучил сына читать с листа, импровизировать, знакомил с партитурами. К этому времени относятся и первые детские сочинения юного Черни. Строгое воспитание и четкий распорядок дня всегда были в доме В. Черни и Карл следовал этому порядку. Привитое отцом

трудолюбие стало жизненной линией К. Черни – около 1000 опусов – настоящий бесценный подарок для музыкантов.

В мемуарах Черни есть фраза, подтверждающая этот результат «...усердие, которое в конце концов стало привычкой». Ещё до рождения сына чех Венцель Черни переехал в Вену, прекрасно понимая, что только здесь, в центре мировой музыкальной культуры, можно многого добиться. Чехи-музыканты, живущие здесь, всегда поддерживали друг друга, знакомили с музыкантами, приобщали к светской образованности, чтению книг, изучению иностранных языков. Так чешский композитор И. Ванхаль давал советы юному Карлу, тщательно просматривал его первые опусы, а чешский композитор И. Гелинек познакомил его с произведениями Бетховена. Скрипач В. Крумпхольц, был частым гостем семьи Черни, он сблизился с Карлом, занимался с ним, а разница в возрасте не мешала этой творческой дружбе. Именно Крумпхольц привёл его в дом Бетховена, а благодарный Карл, став композитором, свой первый опубликованный опус посвятил Крумпхольцу, написав вариации для скрипки и фортепиано на его тему.

«Момент первой встречи с Бетховеном и теперь витает перед моим внутренним взором», – так писал К. Черни об этом памятном для него дне. К этому моменту он играл наизусть все опубликованные произведения Бетховена – своего кумира. Услышав в исполнении Карла Патетическую сонату, Бетховен сразу же согласился с ним заниматься. «Прежде, однако, достаньте руководство Филиппа Эммануэля Баха, его следует принести уже на первый урок», – заключил Мастер.

Начался главный период в жизни юного Черни, период обучения. Занятия под руководством великого Бетховена навсегда оставили неизгладимый след. Позднее Черни систематизировал советы Бетховена, выделив два главных требования. Первое – роль 1-ого пальца как «главного для пианиста» по выражению Ф.Э. Баха, и второе – плавное певучее исполнение на фортепиано. В первом моменте уделялось большое внимание гаммам и упражнениям (это были упражнения самого Бетховена). Здесь и техника 1-ого пальца в различной фактуре, скачки, перекрещивание рук, развитие артикуляции, трельная техника, техника многоголосия, аккорды и октавы. Бетховен требовал развивать умение транспонирования, а гаммы и упражнения исполнять с различными динамическими нарастаниями. Шла работа над осмысленным выполнением поставленной цели. Огромное значение Бетховен придавал аппликатуре, в которой всегда была вариантность, увеличивающая четкость, а использование скользящей аппликатуры решало более сложные звуковые задачи. Во втором требовании Бетховен опирался на метод обучения Ф.Э. Баха и М. Клементи, которые предугадали звуковые и технические возможности фортепиано. Бетховен был убеждён, что «фортепиано может петь, коль скоро играющий способен чувствовать».

Юный Черни впитывал в себя всё то, что показывал Бетховен и уже к 15-ти годам стал преподавать игру на фортепиано, опираясь на постулаты учителя. Находясь под влиянием его педагогики, Карл оставляет мысли о карьере виртуоза, он целиком погружается в изучение теории развития фортепианного искусства. Огромное количество учеников давало пищу для размышления, он находил пути преодоления технических и педагогических трудностей, создавалось большое количество этюдов, упражнений.

Черни – великий труженик. Он занимался сам и с учениками с 8-ми утра и до 8-ми вечера, затем, придя домой, сочинял. Каждый этюд – это ученик с разными способностями, с разными проблемами, которые Черни преодолевал, создавая новый опус.

Эти многочисленные этюды – энциклопедия фортепианной техники. От простого к сложному, к нарастанию фактурной сложности, вот с чем знакомятся пианисты, совершенствующие своё мастерство.

Период занятий с Бетховеном длился 3 года, но после разрыва их отношений, связанных и со здоровьем Бетховена, и с неуживчивым характером отца Черни, на 2 года занятия были прекращены. В это время Черни погружается в изучение научных книг, пишет произведения в различных жанрах – сонаты, трио, квартеты, хоры, музыку к спектаклям.

Особое место в истории фортепианного искусства занимают теоретические, просветительские и редакторские труды К. Черни. Их множество. Переложение ораторий Шютца, Генделя, Баха, симфоний Шпора, Гайдна, Моцарта, редакции сонат Скарлатти, «Хорошо темперированного клавира» Баха. Он перевёл на немецкий язык школу французского пианиста Л. Адама «Метода или общий принцип аппликатуры на фортепиано», труд С. Тальберга «Искусство пения в применении к фортепиано».

Мышление К. Черни не всегда было инструктивным, оно было и поэтичным. Он писал стихотворения, им написаны две драмы «Разные случаи» и «Арфистка». В очень интересной форме К. Черни изложил свои методы обучения на фортепиано под названием «Письма Карла Черни». (Руководство к изучению игры на фортепиано, написанные ученице Цецилии.)

Отрадно, что музыка Черни звучит не только в классах, звучит она в исполнении профессиональных музыкантов в концертных залах. Это Интродукция и блестящие вариации, Ноктюрны, трио.

Вдохновляет музыка Черни поэтов, они посвящают ему стихи, а в названиях литературных произведений можно увидеть имя Черни. На музыку Черни в Санкт-Петербурге поставлен балет под названием «Этюды Черни». Как романтично балетмейстер Х. Ландер раскрыл богатый внутренний мир композитора, объединил музыку и движение...

У Карла Черни не было ни семьи, ни детей, но те, кто учил его этюды, кто трудится так как трудился он, являются его приёмными детьми...

Литература

1. Кириллина Л.В. Бетховен: жизнь и творчество. В 2 т. – М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. – 535 с.
2. Черни К. Письма Карла Черни об изучении игры на фортепиано. – М.: Планета музыки, 2019. 72 с.

Сахарова Наталья Васильевна

педагог ДМШ имени Ю.А. Шапорина,
зав. музеем имени Ю.А. Шапорина МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: nat.sakharova2012@yandex.ru

Sakharova Natalia V.,

teacher of the children's music school named after Yu. A. Shaporin, head by the
Yu. A. Shaporin Museum of the Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: nat.sakharova2012@yandex.ru

Р.Р. Шайхутдинов

Интервью с В.Б. Носиной (начало)

***Аннотация:** предлагаемое читателям интервью состоялось в сентябре 2021 г. в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке в мемориальном кабинете композитора в преддверие юбилея Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, Заслуженного деятеля культуры Киргизии, профессора кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессора РАМ имени Гнесиных В.Б. Носиной. С Верой Борисовной беседует заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессор Р.Р. Шайхутдинов.*

***Abstract:** The interview offered to readers took place in September 2021 at the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke in the composer's memorial office on the eve of the anniversary of the Honored Artist of the Russian Federation, Honored Worker of Culture of Kyrgyzstan, Professor of the Piano Art Department of the MGIM named after A.G. Schnittke, Professor of the Gnessin Academy of Sciences V.B. Nosina. Vera Borisovna is interviewed by the head of the Piano Art Department of the MGIM named after A.G. Schnittke, Professor R.R. Shaikhutdinov.*

***Ключевые слова:** музыка, педагогика искусства, профессионализм, исполнительство.*

***Key words:** music, pedagogy of art, professionalism, performance.*

– Р.Р. Добрый день, дорогая Вера Борисовна!

– В.Б. Добрый день, Рустам Раджапович! Очень приятно встретиться в таком замечательном месте.

– Р.Р. Действительно, место встречи знаковое и замечательное, но и повод у нас соответствующий. Скоро и наш институт, и Гнесинская академия, все Ваши многочисленные друзья, коллеги, ученики будут отмечать Ваш очередной славный юбилей. Поэтому мы поздравляем Вас, дорогая Вера Борисовна, очень рады, что мы с Вами, и надеемся, что этот праздник – праздник музыки, праздник общения, праздник профессионализма – будет продолжаться долго.

– В.Б. Спасибо большое! Конечно, дата сильно круглая, но я надеюсь, ещё попразднуем всякие юбилеи.

– Р.Р. Будем рассматривать эту дату как повод вспомнить и повод наметить какие-то новые свершения.

Вера Борисовна, хотелось бы начать с Вашего детства. Жила была маленькая девочка Вера...

– Сколько себя помню, либо всё время пела (репертуар патефонных пластинок, радиопередач, особенно очень модные и трогательные песни Вадима Козина), либо танцевала, устраивала представления, особенно летом, на даче. Мой отец архитектор, и дачи архитекторов представляли собой коробки из четырех секций, в каждой секции жила семья. Ребят было много. Мы, конечно, резвились, бегали на Волгу, потому что дело было в Самаре. В общем это были очень весёлые времена. Очень хорошо помню День Победы (как ни странно). Был удивительно

солнечный яркий день. Наверное, я его запомнила, потому что на меня надели новое розовое платье. Я до сих пор помню этот праздник. Папа ещё не вернулся со 2-го Украинского фронта, и, конечно, этот день был озарён надеждами, радостью и уверенностью, что дальше будет всё хорошо. Мама во время войны одна нас с братом растила. Брат был на 13 лет старше меня. Он заболел тифом, и ему полагалась определенная диета с мёдом, со сметаной, с ягодами, в общем, со всякими вкусоностями. Соблазн огромный! Время, как Вы понимаете, очень голодное. Мама много работала и вдобавок была донором, сдавала кровь, чтобы нас прокормить. Мне было года 2-3, и я попыталась залезть на стол, который так меня манил, а Вадим, очень ослабевший от болезни, меня отталкивал, боясь заразить. Я решила, что он не хочет со мной делиться. Отопление было печное, топили дровами. Я взяла полешку и пошла «в атаку». Он заплакал, отвернулся. Мама рассказывала: «Когда я пришла, сидит на столе эта «кукла-бандитка», одна рука в сметане, другая в меду, а Вадим плачет, отвернувшись к стенке. Тогда уже была определенная энергетика, характер проявился; правда, помягчел со временем, я уже не иду в атаку... Ну а потом мама отправила меня на экзамены в четыре музыкальные школы.

– Вера Борисовна, я хотел уточнить, эти музыкантские намерения были скорее Вашим решением, или это решение родителей?

– Нет, я, конечно, в этот момент не думала о какой-то музыкальной карьере, но в музыкальную школу было интересно пойти, тем более, что моя старшая кузина тоже поступала. Она поступает, а я нет – как это возможно! Поэтому я тоже пошла сдавать экзамены. Во все четыре музыкальные школы я поступила, выбрали одну из них. У меня была замечательный педагог Тамара Александровна Барынина. Красавица и изумительный человек! Она очень чутко, по-матерински относилась к своим ученикам, и очень хорошо все семь лет мы с ней провели в школе. Сохранилась даже фотография (в газете), где я в переднике с пионерским галстуком за роялем, и подпись, что прошёл отчётный концерт школы, и отметили Лёничку Вохмянина и меня как лучших исполнителей.

– Что Вы играли?

– Я тогда играла довольно много, у меня был большой репертуар, поэтому я абсолютно не помню, что именно. Дома не было инструмента, поэтому мама договорилась с соседями, у которых было пианино, чтобы я ходила к ним заниматься. Родители сыграли огромную роль во всей моей судьбе, спасибо им огромное и низкий поклон! Вскоре мама купила рояль Блютнер, трофейный инструмент конца XIX века, с аликвотными струнами (что дает удивительное тепло тембра), который привезли из Германии, он у меня до сих пор стоит, я его очень люблю.

– Это было в период подготовки к поступлению в училище? Какие это годы?

– Я начала учиться в 7 лет. Это были 1948-1955 годы. И потом как-то само собой (удивительно жизнь складывается!) всё получается: конечно, надо идти в музыкальное училище, поскольку есть успехи. Когда я совсем маленькая была, пришла к маме её приятельница – певица из оперного театра; она пела, а я прыгала. «О, она музыкантом будет! У неё хорошее чувство ритма». Так что это было predetermined ещё в раннем возрасте. И, видимо, это запало маме в душу, и мы решили, что я поступаю в музыкальное училище. Спасибо судьбе – все мои

педагоги были уникальными, талантливейшими музыкантами, замечательными наставниками, изумительными людьми! Мой педагог в училище, любимая Муравьева Лидия Александровна, прекрасная пианистка, выступала как солистка и с оркестром; не могу забыть её удивительной красоты руки! Великолепный педагог по гармонии Юрий Александрович Ахматов, спасибо ему большое! Он был слепой, баянист, и всех студентов своего класса он быстро «вытащил» на абсолютников, очень простым способом: уроки начинались с того, что мы пели песни с названиями звуков – через два месяца все обладали абсолютным слухом. Юрий Александрович уговаривал меня: «Иди на теоретический, пианистов полно, а хороших теоретиков очень мало». Но я так и не послушалась. Был момент, когда у меня с техническими возможностями не очень ладилось. Мама забеспокоилась. В Самаре в это время жила и немного преподавала выпускница Санкт-Петербургской консерватории, уже очень пожилой человек. И надо было обратиться к ней. Она меня послушала и спросила: «Деточка, а ты хочешь стать пианисткой?» «Хочу». «Тогда каждый день полчаса гаммы и упражнения, ни дня не пропускать, и поднимать пальцы. (обращаясь к маме): «Александра Михайловна, Вы поняли?» С этих пор: мама читает книжку в соседней комнате и говорит время от времени: «Выше пальцы! Выше пальцы! Роман читаешь!? (спрятан под нотами)»... Скандал!... Прибегает моя кухня с коньками (а мы тогда очень увлекались коньками), заглядывает в дверь, мама ей показывает кулак и жестом «Уйди!», а я сижу и играю гаммы. Как я благодарна ей! До сих пор играть гаммы люблю, причём на 4, на 3, на 5, на 7, всякими ритмами.

– Вы восприняли достаточно естественно это предложение об интенсивной терапии гаммами? Оно не вызвало у Вас отторжения?

– Ну, как Вам сказать, большого удовольствия сначала я не получала, а потом вошла во вкус и поняла, что это гимнастика не столько для пальцев, сколько для мозгов, потому что надо очень быстро ориентироваться и в ритмах, и в аппликатуре, и в положении рук. Я почувствовала, что «встала на лапы», и, конечно, с этих пор я очень уважаю гаммы. Для кого-то может быть это не обязательно, а для Гилельса это было обязательно, для Софроницкого и для многих великих это было обязательно как тренинг не столько пальцев, сколько мозгов, что способствует и быстрой реакции нервного импульса, и слухо-двигательных связей и др. Спасибо, что меня этим «заразили».

– Теперь мы подошли к моменту Государственного экзамена в училище и необходимости принимать дальнейшие решения.

– Решение созрело раньше: с Лидией Александровной Муравьевой я приехала в Москву, где проходил смотр выпускников разных училищ. А до этого Александр Львович Иохелес концертировал в Самаре, играл Скрябина (он, как известно, скрябинист), и я, конечно, просто «утонула» в его звукоизвлечении и во всём его облике. В Москве Иохелес давал мастер-классы, и когда он услышал мою игру, сказал Лидии Александровне: «Хорошая пианистка, пусть поступает». И я поступила к нему в класс в Российскую Академию музыки имени Гнесиных (тогда Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных).

– Здесь хотелось бы поставить не точку, а восклицательный знак и поговорить о неординарной фигуре Александра Львовича и как пианиста, и как педаго-

га, и как музыкального деятеля, о котором современные студенты, к сожалению, не так много знают.

– Я каждый год провожу вечера памяти Александра Львовича, куда приходят коллеги, ученики и рассказывают о нем. У меня готовы все материалы, и я надеюсь, что удастся издать книгу о Иохелесе.

– Вера Борисовна, расскажите, пожалуйста, о первых уроках с А.Л. Иохелесом.

– На первом собрании класса Александр Львович дал мне задание за 10 дней выучить 13-ю сонату Бетховена. И предупредил, что игру по нотам он не слушает, надо сразу приносить материал, выученный наизусть. Послушав две части, Александр Львович стал задавать вопросы – в каком году написана эта соната, какой это опус, что ещё в этот опус входит, что в это время было написано Бетховеном, с чем это примерно совпадает (может быть, есть парные симфонии такого же соотношения? одна пасторальная, другая драматическая?) Каков образный строй произведения – то есть охват широкого объема ассоциаций: о чём это? Какие это ставит задачи? К чему стремиться? Обзор этого периода жизни Бетховена длился довольно долго. Потом за 10 минут до конца урока Александр Львович проставил в нотах лучшую аппликатуру, педаль. «Форму ты поняла? Да, правильно, хорошо.» Таким было начало. Потом было h-moll'ное Скерцо Шопена, потом Бергамасская сюита Дебюсси, потом Шуберт-Лист «Скиталец» для двух фортепиано (транскрипция), Бах, этюды. В общем, за первый год своего студенчества я прошла репертуар, равный по крайней мере трём годам училища. Учить надо быстро: выучила, сыграла - и дальше, всё очень быстро. В училищах обычно не очень быстро работают. Был принят такой темп работы: большая активизация всех возможностей (быстро понимать, быстро схватывать, быстро учить), и с каждым годом всё быстрее. Спасибо большое Александру Львовичу! Гениальный профессор! И первое, на что он обращает внимание, это понимание того, где ты находишься, о чем играешь, что вокруг этого произведения написано, какие мысли возникают. Широкий обзор исторического фона! Затем внимание на пьесу, затем внимание на технические проблемы. Т.е. путь от большого к малому.

– Наверное, есть смысл, Вера Борисовна, вспомнить о тех записях (я имею в виду озвученные пособия), которые к счастью остались подготовленные Александром Львовичем и порекомендовать нашим студентам и коллегам послушать их. Замечательный анализ «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», где как раз такой широкий исторический фон, вопросы стиля, потом какие-то исполнительские детали – невероятно интересно слушать!

– 12 таких дисков у меня в компьютере есть.

– Какие там ещё сочинения (кроме названных)?

– Совершенно гениальные «Вариации на тему Р. Шумана» Иоганнеса Брамса. Я считаю, это просто идеал. Это вершина. Это моноспектакль. Всё становится абсолютно ясно в этой пьесе: и глубина её, и многообразие, и как технические, так и музыкальные задачи. Далее: «Забытые сочинения Баха» – это очаровательный диск. «Лесные сцены» Шумана, сонаты Бетховена (op. 109, 111; op. 31 № 2), Моцарт «Фантазия c-moll», А. Скрябин Соната (op.19 № 2). Эволюция бетховенского творчества – его великолепные замечательные лекции, которые все, кто слышал, забыть не могут, а в Тбилиси, где Александр Львович работал довольно долгое время, на эти записи просто молятся и, конечно, истово хранят

благодарность и память. Эти записи, конечно, облегчают приобщение студентов к самой сути сочинений и к тому, как это реализовать. Очень много подсказок чисто пианистических, очень много советов музыкантских, и поэтому я всех отсылаю в фонотеку. Главная задача в нашем педагогическом деле – дать путь к знаниям (сами знания они должны приобрести сами), понять атмосферу, всю историческую ситуацию, в которой создавались произведения. Это сразу решит много проблем. Например, те же «Вариации» фа-минор И. Гайдна. У Александра Львовича нет анализа этого произведения. Но, Боже мой, что только не играют люди! Иногда так резво, совершенно забывая, что это трагическое сочинение, связанное со смертью двух самых дорогих людей для Гайдна. Этот факт сразу меняет представление о произведении. И поэтому я тоже стремлюсь в первую очередь пробудить пытливость и фантазию.

– Это труднее всего, Вера Борисовна!

– Лучше сразу начинать с сути.

– Вера Борисовна, возвращаясь к фигуре Александра Львовича. С одной стороны, он, безусловно, «игумновец» - воспитанник класса Константина Николаевича Игумнова. С другой стороны, на мой взгляд, немало черт, которые отличают его от других игумновских учеников. Как Вам кажется, в чём Александр Львович продолжатель традиции, а в чём он таков, каков он есть сам по себе?

– Прежде всего, звучание. Тот звук, которым он владел – летящий, богатый красками. Особое касание клавиш, манера туше – это игумновское. Александр Львович рассказывал, как Игумнов занимался с ним *fis-moll*'ным полонезом Шопена: «Он работал в этот раз над качеством форте. Форте – оно разное. Игумнов говорил: сюда это форте годится, а вот сюда – уже нет (через две строчки). Здесь нужен другой колорит, другой тембр». И вот так часа два они работали над различными тембрами полонеза. Именно через звук мы можем передать смысл, содержание, эмоции. Ещё одно свойство пианизма А.Л.Иохелеса – звук говорящий. Через говорящую интонацию Александра Львовича идет глубочайшая информативная линия. Такая глубина мысли свойственна Александру Львовичу Иохелесу – он обладал очень широкой эрудицией, энциклопедическими знаниями, пониманием стилевых особенностей музыки всех эпох. Это касается и «стариков», и молодых – он попадал в стиль мгновенно. Читал с листа фантастически. Именно эта энциклопедичность очень сказалась в его исполнении. Нет ни одной записи, которая была бы похожа на другую, всегда какой-то другой ракурс, всегда новый взгляд, всегда разное звучание. Смысл – удивительно богатый в каждом исполнении, в каждой пьесе.

– Вера Борисовна, скажите, пожалуйста, не было ли у Александра Львовича мысли написать какую-то книгу, зафиксировать свои педагогические взгляды? Может быть, он просто не успел это сделать? Потому что, насколько мы знаем, это была очень структурированная фигура, это понятно по его анализу. Не было ли такой идеи?

– Отдельные работы есть: по Бетховену, по «Лесным сценам» Шумана. Он читал лекции, они были записаны, я их расшифровывала. Александр Львович был очень занят: много учеников в Институте имени Гнесиных и в Гнесинской десятилетке, заведование кафедрой, большие гастрольные планы, лекции, мастер-классы. К нему постоянно обращались за консультацией педагоги практи-

чески всей страны, ученики прошлых лет, концертирующие музыканты. Писать книгу не было времени. Бывало, профессор перед очередной лекцией диктовал мне основные тезисы выступления, я записывала, оформляла; потом он проверял, исправлял или дополнял и брал с собой как конспект. Так, например, заметки на темы «Работа над педализацией», «Работа над техническими приемами», «Аппликатурные принципы» - они у меня сохранились. Всегда у него в портфеле лежали книги по методике, Эти книги он пролистывал, просматривал, при том, что относился к ним как к дополнительному материалу.

– Как исполнитель?

– Да, совершенно правильно.

Александр Львович нередко применял в работе сравнение исполнительских интерпретаций. Тогда он вызывал к себе домой ученика и вместе с ним слушал записи разных исполнителей, комментируя особенности и различия. Это были потрясающие уроки интерпретаций! У него была огромная фонотека, а в то время не существовало интернета и Google. Я никогда не забуду подобный урок с «Итальянским концертом» Баха. Мы все в восторге от этой пьесы, а играть ее – это особое удовольствие для рук. Я выучила, играю. «Завтра придёшь ко мне домой, послушаем». Прихожу к нему домой, он ставит мне пять записей. «Наслушалась Гульда? А теперь послушай Микеланджели». И я слушала, открыв рот. Это же ИТАЛЬЯНСКИЙ концерт!

– Абсолютно та же история с моей любимой замечательной Марией Степановой Гамбарян. Она сказала: «Это же итальянский – послушай Микеланджели». Помню это как сейчас.

– Игумновская школа! Мы с Вами игумновцы оба.

– Безусловно!

(продолжение следует...)

Шайхутдинов Рустам Раджапович,
кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой
фортепианного искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Rustam R. Shaikhutdinov,
PhD of Art History, Professor, Head of the piano Department in
Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ

1 октября в Международный день музыки на сцене культурного центра «Вдохновение» прошла музыкальная постановка «МОЦАРТ. Оперные инсталляции» в исполнении солистов и оркестра Оперной студии МГИМ имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижер, Заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов)



Председатель Синодального отдела по делам молодежи епископ Истринский Серафим посетил Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке



Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке в лице ректора Анны Иосифовны Щербаковой был награждён почётной грамотой за участие в знаковых проектах в области культуры и искусства. Вручение происходило в Совете Федерации РФ.



10 октября в Концертном зале МГИМ имени А. Г. Шнитке состоялся мастер-класс Заслуженного артиста России, победителя конкурса имени королевы Елизаветы в Брюсселе, руководителя Транссибирского Арт-Фестиваля, кавалера ордена Искусств и литературы Франции, Ордена Почётного легиона, лауреата французской национальной премии в области классической музыки «Les Victoires de la musique classique» *Вадима Викторовича Репина*.



В октябре в Концертном зале МГИМ имени А.Г. Шнитке состоялась серия концертов, посвященных юбилею Заслуженного деятеля искусств РФ, Заслуженного деятеля культуры Киргизии, профессора Веры Борисовны Носиной.



В ноябре 2021 г. состоялся мастер-класс доцента кафедры философии, истории, теории культуры и искусств МГИМ имени А.Г. Шнитке Громовой Ольги Викторовны, а также круглый стол и рабочая встреча с преподавателями Кировского колледжа музыкального искусства им. И.В. Казенина в рамках Творческой школы, организованной учебно-методическим центром повышения квалификации работников культуры и искусства.



В концертном зале «Оркестрион» состоялся концерт в рамках Всероссийского фестиваля «Музыкальное обозрение — OPUS 32». На сцене выступил симфонический оркестр Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке под руководством заслуженного артиста России, профессора Игоря Громова, а также камерный хор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (художественный руководитель — профессор Александр Соловьев) и Концертный хор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель — профессор Дмитрий Онегин). Ведущая концерта - проректор Российской академии музыки имени Гнесиных, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор Дина Кирнарская.





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 «Искусство музыки: теория и история», 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 российского журнала «Искусство музыки. Теория и история» разделяет этические принципы международной научной периодики, поддерживает Кодекс этики научных публикаций, который разработан и утверждён Комитетом по этике научных публикаций www.publicet.org 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);
- Кодексе поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанном Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE) <http://publicationethics.org/>.

Контакты

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

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

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