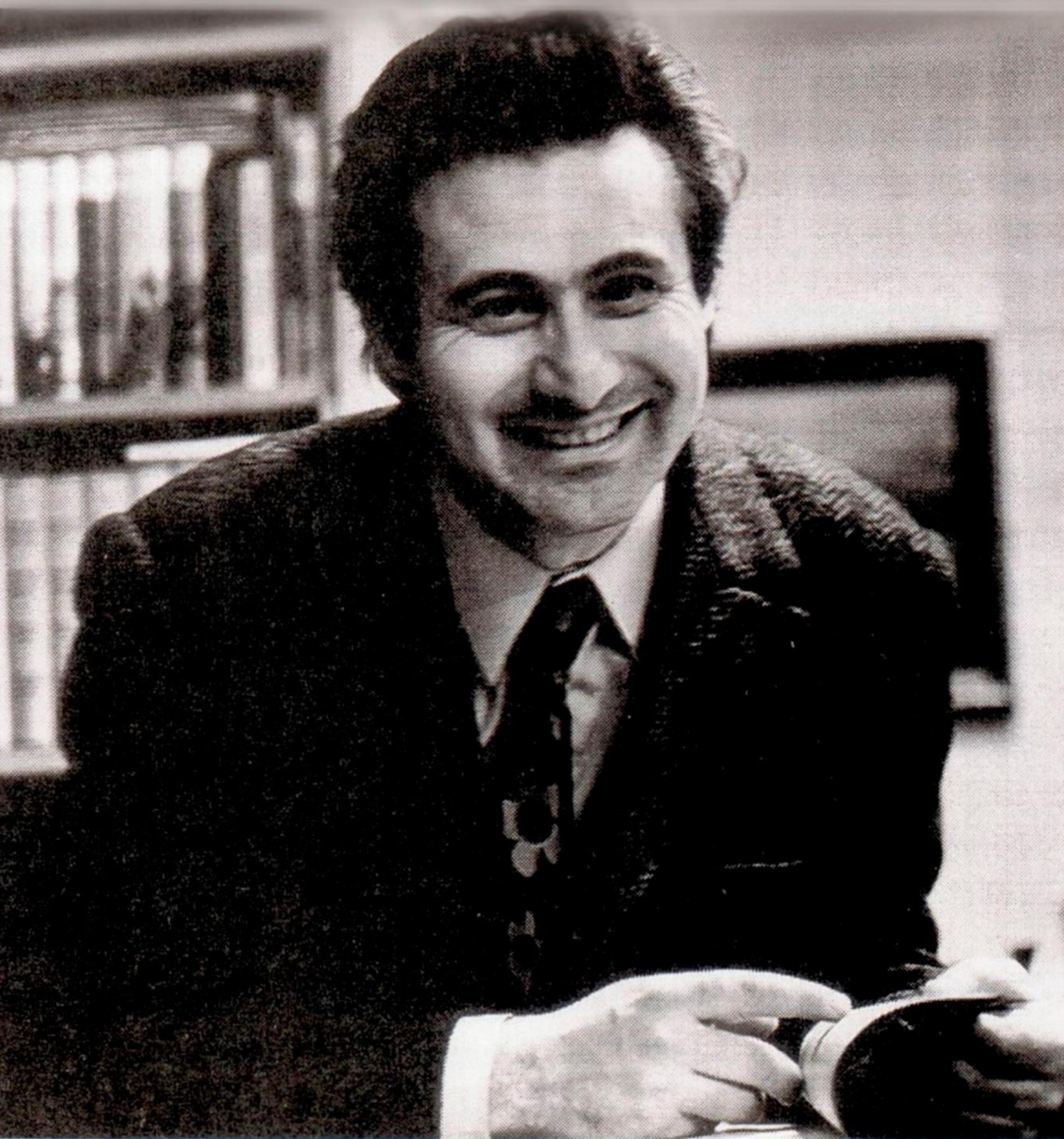


ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2022 № 3(19)

Сетевое издание
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»
учреждено 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

ISSN 2712-9063 Издается ежеквартально

Главный редактор:

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

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

- педагогика (5.8.1; 5.8.2; 5.8.7)
- искусствоведение и культурология (5.10.1; 5.10.3)

Редакционный совет



Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ им. А.Г. Шнитке
– **председатель редакционного совета**

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– **Chairman of the Editorial Board**



Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Ануфриева Наталья Ивановна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогических и социально-экономических наук, проректор по творческой и социально-воспитательной деятельности Московского государственного института культуры

Anufrieva Natalia I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State Institute of Culture



Буянова Наталия Борисовна

доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе МГИМ им. А.Г. Шнитке

Buyanova Natalia B.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Каменец Александр Владленович

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

Kamenets Alexander V.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Russian State Social University



Каминская Елена Альбертовна

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

Kaminskaya Elena A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



Кизин Михаил Михайлович

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

Kizin Mikhail M.

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент,
проректор по научно-исследовательской работе МГИМ
им. А. Г. Шнитке

Korsakova Irina A.

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke
State Music Institute



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, про-
фессор кафедры философии, истории, теории культуры
и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pchelintsev Anatoly V.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Profes-
sor, Professor of the Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music
Institute



Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры
фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Radynova Olga P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano
Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

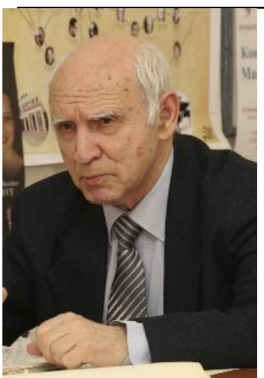


Смирнов Александр Владимирович

доктор педагогических наук, профессор, преподаватель
Колледжа музыкально-театрального искусства имени
Г.П. Вишневской

Smirnov Alexander V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the
G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art



Цыпин Геннадий Моисеевич

доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и со-
циальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки
научно-педагогических кадров МГИМ им. А.Г. Шнитке

Tsyпин Gennady M.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Academician of Pedagogical and
Social Sciences, Chief Researcher of the Faculty of Training
of Scientific and Pedagogical Personnel of the Moscow A. Schnittke State
Music Institute



Шабшаевич Елена Марковна

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

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Юнусова Виолетта Николаевна

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

Yunusova Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

– *главный редактор*

Korsakova Irina Anatolyevna

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *Editor-in-Chief*

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *заместитель главного редактора*

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *deputy Editor-in-Chief*

Шабшаевич Елена Марковна

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

– *ответственный редактор*

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *responsible editor*

Ганичева Юлия Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Ganicheva Yulia V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Грекова Любовь Валентиновна

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

Grekova Lyubov V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Логвинова Ирина Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Logvinova Irina V.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pecherskaya Alexandra B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shaikhutdinov Rustam R.

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

| | |
|---|----|
| И.А. Корсакова. Музыкальный фольклор как неотъемлемая часть культурного наследия России | 9 |
| Ж.Д. Кривенко. Тембр голоса народного певца как выразитель музыкального содержания русского песенного фольклора | 19 |
| Е.С. Петенева. В. Лютославский: от произведения к слушателю | 30 |

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

| | |
|---|----|
| А.В. Смирнов. Роль виолончели в камерных сочинениях Альфреда Шнитке | 37 |
|---|----|

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

| | |
|---|----|
| Ю.В. Ганичева. Развитие творческой активности детей на музыкальных занятиях | 46 |
| В.Ф. Щербаков, А.А. Давыдова. Формирование эстетического сознания педагога-музыканта (на примере цикла пьес Б.Бартока «Микрокосм»)..... | 53 |

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

| | |
|---|----|
| И.А. Корженевский. Творческий портрет Вальтера Гизекина | 61 |
| Н.А. Горелов. О фортепианном творчестве Б.А. Печерского | 73 |

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

| | |
|--|----|
| А.Л. Яскович. Светлой памяти Учителя: Анатолий Михайлович Паутов | 79 |
| Фотогалерея | 84 |
| Информация для авторов | 96 |

CONTENT

MODERN RESEARCH

| | |
|---|----|
| <i>Irina A. Korsakova.</i> Musical folklore as an integral part of the cultural heritage of Russia | 9 |
| <i>Jenny D. Krivenko.</i> The timbre of the voice of a folk singer as an exponent of the musical content of Russian song folklore | 19 |
| <i>Evgenia S. Peteneva.</i> V. Lutoslavsky: from the work to the listener | 30 |

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

| | |
|---|----|
| <i>Alexander V. Smirnov.</i> The role of the cello in the chamber works of Alfred Schnittke | 37 |
|---|----|

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

| | |
|---|----|
| <i>Julia V. Ganicheva.</i> Creative development of a personal child as a factor of successful self-realization | 46 |
| <i>Vasily F. Shcherbakov, Anna A. Davydova.</i> Formation of aesthetic consciousness teacher-musician (on the example of the cycle of plays by B. Bartok "Microcosm") | 53 |

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

| | |
|--|----|
| <i>Ilya A. Korzhenevsky.</i> Creative portrait of Walter Giesecking | 61 |
| <i>Nikita A. Gorelov.</i> About the piano creativity of B.A. Pechersky | 73 |

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

| | |
|---|----|
| <i>Alexey L. Yaskovich.</i> Bright memory of the Teacher: Anatoly Mikhailovich Pautov | 79 |
| Photo gallery | 84 |
| Information for authors | 96 |

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

И. А. Корсакова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ

Аннотация. В статье выявляется роль русской традиционной музыкальной народной культуры, как в прошлом, так и в современном состоянии – как объект многослойный и многозначный; через него на протяжении многих веков люди общались с космосом, с природой, со своим социальным окружением, вырабатывали нормы, идеалы, правила жизнеустройства, передавая их последующим поколениям. С учетом сложившихся в современном обществе условий традиционная музыкальная культура перестала выполнять характерные для нее ранее функции нормативного регулятора. Но наряду с этим она продолжает занимать определенную нишу, играя роль как в культуре в целом, так и в повседневной современной культуре. На сегодняшний день в России сформирована богатая духовная культура, для развития которой можно использовать практически безграничные сокровища – созданные, сохраненные и собранные по крупицам народные песни. Несмотря на то, что традиционные формы фольклорной культуры в современном мире глубоко трансформированы, тем не менее, народное творчество остается вдохновителем современных исканий во всех областях культуры. Одной из основополагающих задач сферы культуры и образования является изучение и сохранение богатейшего музыкального достояния народа, и поиски новых путей адаптации и передачи его в современном обществе.

Ключевые слова: музыкальная народная культура, фольклор, традиции, культурное наследие России, духовность, нравственность.

Abstract. The article reveals the role of Russian traditional folk music culture, both in the past and in the present state – as a multi-layered and multi-valued object; through it, for many centuries, people have communicated with the cosmos, with nature, with their social environment, developed norms, ideals, rules of life, passing them on to subsequent generations. Taking into account the prevailing conditions in modern society, the traditional musical culture has ceased to perform the functions of a regulatory regulator that were characteristic of it earlier. But along with this, it continues to occupy a certain niche, playing a role both in culture as a whole and in everyday modern culture. To date, a rich spiritual culture has been formed in Russia, for the development of which it is possible to use almost limitless treasures – created, preserved and collected bit by bit folk songs. Despite the fact that traditional forms of folklore culture in the modern world have been deeply transformed, nevertheless, folk art remains the inspiration of modern searches in all areas of culture. One of the fundamental tasks of the sphere of culture and education is the study and preservation of the richest musical heritage of the people, and the search for new ways of adapting and transmitting it in modern society. The article reveals the role of Russian traditional folk music

culture, both in the past and in the present state – as a multi-layered and multi-valued object; through it, for many centuries, people have communicated with the cosmos, with nature, with their social environment, developed norms, ideals, rules of life, passing them on to subsequent generations. Taking into account the prevailing conditions in modern society, the traditional musical culture has ceased to perform the functions of a regulatory regulator that were characteristic of it earlier. But along with this, it continues to occupy a certain niche, playing a role both in culture as a whole and in everyday modern culture. To date, a rich spiritual culture has been formed in Russia, for the development of which it is possible to use almost limitless treasures – created, preserved and collected bit by bit folk songs. Despite the fact that traditional forms of folklore culture in the modern world have been deeply transformed, nevertheless, folk art remains the inspiration of modern searches in all areas of culture. One of the fundamental tasks of the sphere of culture and education is the study and preservation of the richest musical heritage of the people, and the search for new ways of adapting and transmitting it in modern society.

Keywords: *musical folk culture, folklore, traditions, cultural heritage of Russia, spirituality, morality.*

Музыкальная народная культура зародилась очень давно, поэтому в ней существуют крепкие многовековые традиции. Они есть воплощение пройденного народом пути и неповторимого духовного опыта.

Фольклор представляет собой неотъемлемую составляющую музыкальной культуры нашей страны. На протяжении многих столетий создавались различные народные жанры, обряды, обычаи, которые передавались из поколения в поколение. И в наши дни они являются неисчерпаемым источником воспитания молодежи с точки зрения эстетики и нравственности. Наполняющая их мудрость многих поколений на протяжении сотен веков помогала людям воспитывать в душе гордость за неисчерпаемый источник вдохновения и талант русского народа. Простое, но при этом яркое, меткое и живое слово, использованное при создании фольклорных произведений, всегда вызывало и продолжает вызывать к себе интерес и в настоящее время.

Свое наиболее яркое и полное выражение народное творчество нашло не в чисто инструментальной музыке, а в объединении мелодии со словом – в песне. Ее прототип появился много тысячелетий назад, постепенно эволюционируя и совершенствуясь в тесной связи с развитием культуры народа, его бытом, языком, мыслями, что и нашло отражение в музыкальных произведениях народного жанра. Собрание фольклорных песен является итогом многовековой истории у подавляющего большинства народностей.

Существует несколько определений фольклора. В соответствии с наиболее распространенным из них, это народное творчество, которое стало плодом коллективной деятельности народа, отражающее особенности жизни, быта, взглядов и идеалов. Свое фольклорное наследие имеется у каждого современного государства.

«Песни, былины, сказки, загадки, пословицы, поговорки, плачи и заклинания появились еще до письменности. Отдельные впоследствии стали основой литературных произведений, основная же часть передавалась из поколения в поколение исключительно в устном виде. Перечисленные выше формы содержат ключевые основополагающие черты народа определенного временного промежутка, помогая современникам в воссоздании особенности культуры и быта людей того времени» [5, с. 492].

В основе старинных народных произведений лежит повседневная трудовая деятельность людей и отражение мифологических представлений о мире и месте человека в нем и первичные зачатки научных знаний. Словесное искусство тесно переплетено с другими его направлениями – хореографией, музыкой, народно-прикладным творчеством.

Благодаря созданным талантом обычных людей произведениям как исследователи – фольклористы и этнографы, так и современники могут более тонко прочувствовать культуру, традиции и особенности быта живших ранее поколений.

Немалую роль играет народная музыкальная культура и в процессе адаптации человека к сложной системе жизни современного социума.

Несмотря на то, что традиционные формы фольклорной культуры в современном мире глубоко трансформированы, тем не менее, народное творчество остается вдохновителем современных исканий во всех областях культуры.

Одной из основополагающих задач сферы культуры и образования является изучение и сохранение богатейшего музыкального достояния народа, и поиски новых путей адаптации и передачи его в современном обществе.

В наши дни российская народная музыкальная культура переживает многочисленные нападки. Ей вменяется отсутствие актуальности и несоответствие быстро меняющимся культурным ценностям современности. Но с такой позицией нельзя согласиться, поскольку именно в ней заложены основополагающие культурные ценности общества.

Накопленный многими поколениями традиционный опыт, понимание сущности и важности сохранения традиций и устоев, норм, стереотипов поведения, умений, навыков и опыта, обычаев, канонов воспитания и религиозных верований в настоящее время нужны для преобразований как всего общества в целом, так и каждого человека в отдельности. И именно верное их толкование, правильное понимание дает нам путь и надежды в обустройстве современного общества.

В музыкальных произведениях древней Руси безграничная любовь к Родине, соотечественникам, земле, доблесть воинских подвигов, нравственность, честь и чистота души, абсолютная уверенность в торжестве света над темными силами, победе над ложью органично сочетаются с невероятной глубины мелодичной поэтичностью, смелым юмором, остроумным подчеркиванием обычных явлений жизни, меткостью и объективностью оценок. Персонажи фольклорных произведений также наделены более актуальными для своего времени качествами. Это, к примеру, нечеловеческая сила, которой владеет простой крестьянин Микула Селянинович:

*А орет в поле ратой, понукивает,
С края в край бороздки пометывает,
В край он уедет – другого невидать,
То коренья – каменья вывертывает,
Да великия он каменья вси в бороду валит [8, с. 98].*

Русские народные песни отличаются оптимизмом, надеждой и жизнеутверждающим духом, преисполненным светом и верой в наступление светлого будущего. Слова А.М. Горького наглядно характеризуют этот момент:

«...Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на то, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно, рабский труд их был бессмыслен эксплуататорами, а личная жизнь бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственно сознание его бессмертия и уверенности в его победе над всеми враждебными силами» [6, с. 299].

Народная память в течение многих веков бережно хранила потрясающе красивые песни.

XVIII век стал эпохой становления профессиональных жанров, к числу которых относится опера, инструментальная музыка. Начиная с этого периода, народное искусство превращается в объект пристального внимания, изучения и творческого воплощения. Известный писатель-гуманист А.Н. Радищев очень

точно выразил отношение к фольклору творчески настроенных слоев интеллигенции в своем произведении «Путешествие из Петербурга в Москву»:

«Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, боль душевную означающее... В них найдешь образование души нашего народа» [10].

В следующем столетии фольклор как отражение многогранной русской души нашел воплощение в произведениях таких композиторов как Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев. Отныне песня стала одним из инструментов образования национального характера, менталитета и мировоззрения.

Записанные на территории различных областей страны песни представляют собой не только культурно-исторический памятник, но и реальное подтверждение развития творческой мысли каждой из исторических эпох.

Образы русских эпических фольклорных песен и былин задействовали в своих произведениях Пушкин, Некрасов, Лермонтов, Гоголь.

«Русский фольклор по праву считается душой и сердцем нашей культуры. Именно в нем сосредоточено внутреннее содержание предков» [15, с. 106].

Эта внутренняя русская народная культура породила в конечном итоге XVII-XIX веках целую плеяду великих русских литераторов, композиторов, художников, учёных, военных, философов, которых знает и почитает весь мир. Среди них такие известные современники той эпохи как Жуковский В.А., Рылеев К.Ф., Тютчев Ф.И., Пушкин А.С., Лермонтов М.Ю., Салтыков-Щедрин М.Е., Булгаков М.А., Толстой Л.Н., Тургенев И.С., Фонвизин Д.И., Чехов А.П., Гоголь Н.В., Гончаров И.А., Бунин И.А., Грибоедов А.С., Карамзин Н.М., Достоевский Ф.М., Куприн А.И., Глинка М.И., Глазунов А.К., Мусоргский М.П., Римский-Корсаков Н.А., Чайковский П.И. И это далеко не полный список, поскольку благодаря народному эпосу появилась многотысячная плеяда талантливых просветителей, впитавших все лучшее, что есть в народной культуре и ставших для нас настоящими воплощениями в человеке истинных культурных ценностей.

Русскую песню по праву можно именовать явлением гениальным, созданными силами великого народа. «Всеобъемлюще и полно она наглядно демонстрирует жизнь людей, их мысли, чаяния, надежды, глубину и красоту внутреннего мира и души. В этом направлении творчества как ни в одном другом культурном направлении можно проследить постоянное стремление нашего народа к истине, свету, добру, чести, верности, справедливости и любви» [15, с. 107].

Моральные и этические ценности, которые находятся в самой основе народной песни, помогли правильно воспитать уже множество поколений. С помощью душевности, чистоты и искренности народная песня оказывает особое всепроникающее моральное влияние на каждого, кто хотя бы немного с ней столкнулся. «Она без излишнего пафоса и напускной напыщенности учит любить Родину, землю, окружающих, природу» [15, с.107].

Народная песня развивает музыкально-поэтический вкус, пробуждает творческие способности.

Современная культура значительно отличается от классической и древней. Эти различия объясняются изменениями в системе культурных ценностей общества, что служит причиной потери типовой роли традиционных культур в настоящий момент.

«Поскольку культура развивается одновременно с обществом, то, естественно, в процессе она становится более сложной, разветвленной и многоуровневой» [12, с.77].

Одновременно с появлением локальных государственных образований, формированием социальных групп постепенно идет процесс образования общенациональной культуры и языка. Применительно к ним сложившиеся устойчивые традиции занимают подчиненное положение, оставаясь при этом постоянно применяемой бытовой культурой и памятью народа, рода и семьи.

Если в классической культуре имеются в цельной форме все сферы материальной, духовной, научной, социальной и эстетической деятельности человека как составляющей общество единицы, то новая и новейшая культура – явление более разделенное. Здесь уже выделяются отдельные направления культурной деятельности исходя из типа, предмета, задач, свойств. Появляется культура таких отраслей как земледелие, религия, право, экономика, политика.

Культура становится все более многослойной, разрозненной, появляются субкультуры, с которыми фольклор начинает взаимодействовать. Народная культура перестает быть стандартной, меняет свои позиции.

Сегодня все более значимую функцию начинает выполнять культура массовая. В ряде случаев ее искусственно объединяют с народной, поскольку в ней имеются признаки коллективно-бессознательного, обезличенного начала, лишённого признаков индивидуальности, которое присутствует и в фольклоре.

В небытие постепенно уходят классические формы народной культуры, на смену которым идут новые – малые формы фольклора и постфольклора.

Определенные элементы национальных культур с течением времени потеряли свою актуальность и были вытеснены из обихода. Но именно они приобретают теперь новый смысл и начинают выполнять иную функцию и в жизни национальных групп, выступающих в качестве носителей определенных традиций, и в общественной жизни многоликого насыщенного пестрого культурного пространства. Частично это можно объяснить актуализацией и приобретением нового смысла этнического и национального сознания, которые приобрели актуальность в конце прошлого века.

В сознании широких слоев населения благодаря элементам устной культуры продолжают оставаться и влиять на мироощущение отдельные составляющие социальной практики, религии, философии.

Но даже с учетом различий в типологических особенностях культур разных исторических эпох можно рассуждать о явной тенденции, заключающейся в актуализации культурных ценностей прошлого вне зависимости от их формы. По всей вероятности, потребность в иных культурных образцах объясняется особенно сложными переходными периодами в жизни общества, кризисами, которые характерны для переломных моментов истории.

Именно в эти временные промежутки актуальность приобретают разнообразные течения социальных, культурных, научных и прочих направлений, которые даже могут являться взаимоисключающими.

В жизни современного общества продолжают активно использоваться по причине своей легкости и возможности адаптироваться применительно к существующим условиям различные направления классического фольклора. Это поговорки, сказки, половицы, потешки, приметы. «Русские народные сказки, колыбельные песенки по-прежнему продолжают выполнять свою непосредственную функцию, заключающуюся в воспитании ребенка, развлечении, передаче ему в игровой форме новых знаний» [9, с.37]. Конечно, колыбельные или присказки продолжают передаваться из уст в уста, тогда как сказки уже существуют в печатном виде.

Еще одно распространенное в древности направление народного фольклора – приметы – в наши дни уже не так актуально, поскольку окружающая среда и ее условия подвержены постоянным изменениям. К тому же существенно изменилась экологическая обстановка и методика передачи народ-

ных примет. Живущий в крупном городе человек узнает о них из страничек отрывного календаря или из телепередачи. Приобретенные таким образом познания приобретают новую смысловую нагрузку.

«Сохранились и дошли до наших дней и такие формы как суеверия и приметы, подразумевающие веру в некоторые предметы и явления, которые выступают от лица потусторонних сил и являются знаками, предсказывающими изменения в будущем» [7, с.27]. Сложно отыскать человека, который не знал бы, что рассыпанная соль – вестница грядущей ссоры, икота – признак воспоминаний другого человека, а разбитая посуда – ознаменование счастья. Приметы как элемент традиционной культуры продолжают активно использоваться и в наши дни и передаваться от одного поколения к другому.

В 1960-ых годах фольклор стал постепенно вытесняться другими направлениями – популярной эстрадной музыкой, рок-н-ролом, шансоном и иными жанрами советской и западной культуры.

В наши дни русская национальная традиционная музыкальная культура активно возрождается. Фольклор прослушивается во многих музыкальных произведениях, к нему обращаются многие исполнители и композиторы.

Безусловно, с учетом сложившихся в современном обществе условий традиционная музыкальная культура перестала выполнять характерные для нее ранее функции нормативного регулятора. Но наряду с этим она продолжает занимать определенную нишу, играя роль как в культуре в целом, так и в повседневной современной культуре.

Функционирование традиционной музыкальной этнокультуры в современной повседневной жизни настолько фрагментарно, а бытование ее элементов настолько разнообразно и эклектично, что трудно поддается систематизации (о генезисе этнокультуры см. исследования К.А. Стрельцовой, например, [11]). Предметно-материальный мир русской традиционной музыкальной народной культуры, как в прошлом, так и в современном состоянии – объект многослойный и многозначный, через него на протяжении многих веков люди общались с космосом, с природой, со своим социальным окружением, вырабатывали нормы, идеалы, правила жизнеустройства, передавая их последующим поколениям.

На сегодняшний день в России сформирована богатая духовная культура, для развития которой можно использовать практически безграничные

сокровища – созданные, сохраненные и собранные по крупицам народные песни.

И наша задача, задача сегодняшнего поколения, сохранить, приумножить и широко использовать в современном обществе почти нетронутые сокровища русской народной музыкальной культуры, и передать их нашим детям и внукам.

Литература

1. Александров Е.П., Криницкая Т.А. Фольклорная игра как средство приобщения детей к традиционной музыкальной культуре // Искусство и образование. – 2021. – № 1 (129). – С. 162-169.
2. Алябьева А.Г. Феномен синестезии и его роль в традиционной инструментальной музыкальной культуре // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 2 (10). – С. 26-34.
3. 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.
4. Ануфриева Н. И. Народное художественное творчество как социально значимый инструмент структурных дифференциаций современного культурного пространства // Инициативы XXI века. – 2014. – № 3. – С. 104-106.
5. Быстрова А. Н. Мир культуры (основы культурологии): Учеб. пособие: Для студентов вузов / А.Н. Быстрова. – М.: ИВЦ Маркетинг : ЮКЭА, 2000. – 678 с.
6. Горький А. М. О литературе. Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1953. – 868 с.
7. Забылин М. И. Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. – Иркутск: Вост.- Сиб. Изд., 1992. – 541 с.
8. Калугин, В. И. Былины. – М.: Современник, 1896. – 558 с.
9. Михайлова Н. Г. Народная культура в современных условиях: Учеб. пособие / Рос. ин-т культурологии. М-во культуры Рос. Федерации; [О. Д. Балдина и др.]. – М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. – 219 с.
10. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. [электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=3605> (дата обращения 12.07.2022)
11. Стрельцова К.А. Ретроспективный анализ педагогических концепций в системе этнохудожественного образования // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. Том 4. – № 2. – С. 90-111.
12. Толмачев Ю. А. Народное музыкальное творчество: учебное пособие. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос.техн. ун-та, 2006. – 120 с.
13. Шамсутдинов Р.Р., Москаленко О.А. Педагогический потенциал уральского детского музыкально-игрового фольклора // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – С. 274-288.

14. Щербакова А. И. Музыкальное образование в пространстве современной культуры // Казанская наука. – 2010. – № 7. – С. 155-161.
15. Щуров В. М. Песня, традиция, память. – М.: Сов. Россия, 1987. – 122 с.

Корсакова Ирина Анатольевна,
доктор культурологии, проректор
по научно-исследовательской работе
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Korsakova Irina A.,
Doctor of Cultural Studies,
Vice-Rector for Research at Schnittke
Moscow State Institute of Music
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Ж. Д. Кривенко

ТЕМБР ГОЛОСА НАРОДНОГО ПЕВЦА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

THE TIMBRE OF THE VOICE OF A FOLK SINGER AS AN EXPONENT OF THE MUSICAL CONTENT OF RUSSIAN SONG FOLKLORE

Аннотация. В статье показано, что интегрально-ритуальное содержание русского песенного фольклора, дифференцирующееся затем на различные регионально-жанровые и иные уровни, находит свое выражение в тембре как интегральной характеристике звука, имеющей особый смысл при учете тембрового характера народного песенного мышления. Это необходимо использовать в процессе обучения будущего профессионального народного певца, чей индивидуальный тембр раскрывается в интегральном тембровом пространстве.

Ключевые слова: музыкальное содержание, песенный фольклор, этнослух, темброцентризм, ритуал, связь с мирозданием, антропогенез.

Abstract. The article shows that the integral-ritual content of Russian song folklore, which is then differentiated into various regional-genre and other levels, finds its expression in timbre as an integral characteristic of sound, which has a special meaning when taking into account the timbre nature of folk song thinking. This must be used in the process of training a future professional folk singer, whose individual timbre is revealed in the integral timbre space.

Keywords: Musical content, song folklore, ethnic hearing, timbrocentrism, ritual, connection with the universe, anthropogenesis.

Можно убедиться, что интегральность – одно из важнейших свойств музыкального содержания русского песенного фольклора. Помимо наличия отдельных дифференциальных содержательных аспектов и составляющих содержания песен существует единое содержание традиционной русской песни, которое выражается в образце любого региона, любого песенного жанра, любой приуроченности и употребимости. Это интегральное содержание базируется на ритуальном характере русской народной традиционной песни, поскольку именно в ритуально-песенном проявлении выражалась вся жизнь русского народа, его связь с природой, с Космосом в его ритмических феноменах, равно как и связь с душой и духом народного сознания, передававшиеся от одного поколения к другому, придававшие даже в самых сложных внешних

условиях смысл всему жизненному процессу, создававшие возможность выживания, сохранения народом своей идентичности и, одновременно, поддержания культурной универсальности, причастности Божеству и планетарным ценностям единства, согласия и гармонии. Жизнь становилась пропеваемым ритуалом, и звучащий ритуал был самой жизнью – многомерной песнью проявившихся через народ универсальных начал бытия. По словам А.В. Соловьева, «Освоение музыкального фольклора позволяет постичь не только исконные черты национальной культуры или истории, но и “душу” народа» [7, с. 156].

Соответствием этому интегральному содержанию, фактором, позволяющим осуществить полноценное выражение *содержательного космоса*, становится универсальная интегральная тембровая характеристика воспринимаемого звука, которая включает в себя уже по своей природе как полноту физических характеристик звука, так и творческое интегрирующее свойство самого воспринимающего и творящего Сознания. Тембр рождается в нашем восприятии на основе интеграции частотных, амплитудных и временных параметров (то есть, соответственно, звуковысотности, динамики и длительности) звука во всех его обертоновых составляющих от первого обертона, связанного напрямую с высотой тона и музыкальной ритмикой, до высших компонентов и акустических резонансов, неслышимых в отдельности, но обеспечивающих полноту, пространственно-акустические качества, выражающих порой высшие психолого-духовные уровни человеческого сознания.

Народное восприятие и слышание были почти исключительно тембровыми, что отразилось в особой специфической народной терминологии, в которой практически отсутствуют характеристики звуковысотные и ритмические, но необыкновенно тонко, глубоко и разнообразно представлены характеристики тембровые, качественно-образные, метафорические, имеющие нравственно-этическую природу, выявляющие эстетические предпочтения, порой далекие от эстетики академической музыки, хотя последняя в России во многом рождалась из подлинно народных истоков, а также аксиологические и телеологические «императивы», позволяющие услышать подлинно народную философию и, при этом, обрести правильные ориентиры для педагогической работы с будущими профессиональными народными певцами. В гносеологическом плане, как справедливо замечает А.Г. Алябьева, «Стремление к постижению целостности явления, единораздельности составляющих его элементов, предполагает выбор наиболее аутентичных из существующих методов познания» [2, с. 3].

Содержание музыкального песенного фольклора в условиях духовно-мотивированного ритуала становится «Богом» тембрового проявления, которое, в свою очередь, выступает как «Слово Божие», как создатель и искупитель этого мира, его оправдание и надежда. В дальнейшем интегральное содержание структурируется в иерархии смысловых, региональных, жанровых и индивидуальных характеристик, создавая музыкальный космос фольклорного творчества и сознания. И здесь смыкаются до полного взаимоотождествления трансцендентное и имманентное, духовное и материальное, нотируемое и постигаемое только в высоком состоянии восприятия, уподобляющегося особому состоянию самого поющего аутентичного ансамбля. В этом русле постигаются интегральные тембры различных жанров, отдельных песен и представляемые на основе компьютерной графики трехмерные «ландшафты» интонаций, в ряде случаев глубоко и неожиданно связанных с содержанием песни на разных иерархических уровнях.

Отметим, что современные условия предполагают осуществление постановки народного голоса на основе тембрового подхода, когда требуется развитие у студента определенного музыкально-образного мышления, «очищение» слуха от подавляющих влияний звуков города, приобщение к вокально-фольклорному материалу, «вживание» в мир фольклорных звуков и формирование активно функционирующего этнослуха, позволяющего услышать в песне то содержание, которое осталось бы закрыто, недоступно без обретения такого канала восприятия. Основой формирования профессионального народного певца становится универсальная народно-вокальная школа, разработанная Н.К. Мешко [6] и Л.В. Шаминой [9; 10].

В процессе обучения будущего профессионального исполнителя народных песен необходимо постоянное ориентирование тембра голоса студента на жанровую песенную природу, поиск адекватного эмоционально-психологического состояния, создание жанрового образа песни и овладение определенными приемами достижения тембрового звучания, соответствующего данному жанровому образу. Существенную роль в процессе обучения народному пению может играть использование преподавателем (а затем и студентом) упоминавшейся аутентичной вокальной терминологии, что значительно сокращает путь к овладению народно-певческой эстетикой и соответствующей народной манерой пения. Кроме того, весьма плодотворные результаты дают такие формы обучения, как знакомство с аудио- и видеозаписями высокохудожественных образцов профессионального и аутентичного песнетворчества,

расшифровки (представление в нотной записи) прослушиваемого народно-песенного материала, практическое участие студентов в фольклорных экспедициях, а также в различных концертных мероприятиях – от классического исполнения сценического репертуара с разделением на зал и певца, вовлекающего слушателя в свой духовно-образный мир, до интерактивных выступлений, в которых сам слушатель становится реальным (хотя и в новых для песенного фольклора условиях) участником действия. Безусловно, весьма желательны иллюстрации педагогом необходимого характера звучания народного голоса и своевременное использование современных технических средств обучения.

Этот широкий комплекс воспитания будущего профессионального народного певца помогает очищению голосов от разлагающих влияний, перерождающих не только голосовые тембры, но и сознание людей, теряющих понимание своей неповторимости и глубинной связи с Мирозданием.

При художественной интерпретации песенного фольклора нередко возникает соблазн имитировать внешние признаки регионального диалектного пения. В результате утрачивается внутренняя цепочка духовно-психологических и мыслительных составляющих естественного процесса фонации, включая языковое мышление на диалекте и сакрализацию жизни, неотъемлемой частью ритуала которой является фольклорное звукоизъявление. Творческие усилия студента должны быть направлены не на имитацию, а на развитие своего сознания, тембра своего голоса и уже на этой основе – на овладение народной манерой пения как *выражением присвоенного через понимание народно-песенного ритуального содержания*. При этом особую остроту и значительность приобретает проблема воспитания тембрового слуха.

Представление о «правильном» тембре формируется в результате и на основе ранее воспринятых звуковых впечатлений, которые требуют в дальнейшем подключения силы творческого воображения. При этом само восприятие окраски голоса (в особенности, своего) разграничивается на определенные этапы: восприятие-анализ, включающий оценку воспроизводимого звука (тембр, звуковысотность, динамику) и сопровождающих мышечных ощущений; восприятие-сравнение, основанное на дифференциации прежних тембровых, звуковысотных, динамических и мышечных ощущений и ощущений, возникающих в данный момент. Отметим, что сам певческий процесс, основанный на восприятии, слуховых и мышечных действиях, всегда должен сопровождаться эмоциональным откликом и ментальной реакцией самого ученика, так

как все факторы, порождающие певческий звук, влияют на каждую форманту и тембр в целом.

При прослушивании лучших образцов аутентичного пения прежде всего необходимо обращать внимание студентов на темброво-образное выражение певцов. Исполнению каждой песни присущ свой особый тембр, который не в состоянии передать нотная запись с формальной фиксацией (и то, нередко, приблизительной!) лишь звуковысотности. Невидимое в нотной записи тембровое содержание оживает, играет в реальном певческом звучании – непосредственном и искреннем, отражающем духовное содержание песни. Будущему профессиональному народному исполнителю очень важно научиться внимательно вслушиваться в живой тембр аутентичного певца, для того чтобы через тембровое восприятие осознать закономерности исполнения народных песен, проникнуться их красотой и самобытностью, их семантикой и духовно-образной потенциальностью.

Подобное понимание профессионального вокального развития студента формирует темброцентрическое (темброво-ориентированное) мышление, свойственное аутентичному песенному творчеству. Именно оно обеспечивает необходимую свободу и единство, преодолевая антиномию бесконечной изменчивости и узнаваемости.

Мы знаем, что народная песня нередко предполагает своей акустикой и важнейшей составляющей своего содержания созерцаемое вокруг бесконечное пространство, что можно представлять и визуализировать в профессиональном певческом процессе. Как пишет Е.Г. Зайдель, «Дух пространства окрыляет и наполняет дышащим единством пасторальную картину, видимую или естественным образом визуализируемую» [3, с. 39]. Именно в этом пространстве, в этой свободе, приветствуя все мироздание, человек находит себя и обретает свой неповторимый тембр голоса, свою подлинную индивидуальность. Как пишет И. А. Корсакова, «для того чтобы создать нечто оригинальное, надо научиться быть самим собой. Невозможно создать что-то свое, если не осознавать себя индивидуальностью, если не пытаться идти по собственной стезе, а копировать кого-то другого, даже очень талантливого» [4, с. 45].

Справедливо ставшее известным изречение: «Существует столько голосов, сколько существует душ». Голос заключает в себе большую энергетическую силу, красоту и мудрость. В сфере народной музыки голос должен рассматриваться, воспитываться и восприниматься с точки зрения своей энерге-

тической жизненности и красоты, эмоциональной и ментальной насыщенности, Божественности и природности, способности быть выразителем и генератором внутренней гармонии человека. Опыту энергетического насыщения можно учиться у аутентичных исполнителей, которые поют только в моменты *особого состояния* высочайшего эмоционального подъема, «по велению сердца и души». Студент, обучающийся народному пению, должен обрести способность порождать в себе подобное творческое состояние, подключаясь к невидимому, но необыкновенно важному миру *духотворчества*.

Достижение состояния тонкого духовно-психологического настроения условно можно классифицировать как нулевую фазу творчества-пения. Кроме того, возникновению собственно вокального звука предшествует ряд психологических операций, которые фиксируются внутренним видением исполнителя. Первая фаза – мыслительный процесс, заключающийся в осознании певцом образно-содержательной задачи исполнения. Вторая – воображение, внутреннее восприятие конкретного образа-содержания. Третья – эмоциональная реакция исполнителя на создаваемый им же образ. Четвертая – подготовка к экстерииоризации, соединение энергий дыхания с потоком энергии-смысла, выработанного на предшествующих этапах. Дыхание становится «носителем» смысла, в результате чего рождается пятая фаза – осмысленный звук и содержательный тембр, то есть экстерииоризация певческого процесса.

Так происходит реализация музыкального содержания песенного фольклора: через множество пересекающихся и взаимодействующих фаз, через концентрацию не только в телесно-резонаторных «фокусах», но и в фокусе сознания певца, достигающего своего высшего самовыражения. Параллельно идет процесс соединения, сплавления эвристического и мнемонического, тембрового звукоидеала и тембрового звукообраза, физиологического и духовного начал.

Передача музыкального содержания песенного фольклора основана на темброцентризме мышления, что предполагает и темброцентризм обучения, которое зиждется на установке сознания, восприятия и звукотворческого процесса, направленных на тембр как главенствующую содержательно-информационную выразительную характеристику звука. Это позволяет студенту глубже проникать в сокровищницу народной мудрости, в наиболее архаические и тайные невербальные области, постичь народную психологию и природу национального; помогает ему осуществить самопознание во всей его глубине, что включает раскрытие тембра своего голоса, природы тонусности

и дыхания, эмоциональных, ментальных и духовных процессов, отражающихся в тембре, откуда открываются возможности психологической и физиологической самокоррекции, самоуправления и самосовершенствования.

В итоге такой подход к обучению ставит перед обучением не только узкопрофессиональные исполнительские задачи, но и открывает на высшем уровне новые степени свободы творчества и творческого взаимодействия людей, эстетик и типов сознания.

Темброгенезис в широком понимании – процесс общеантропологического, историко-культурного и индивидуально-жизненного формирования тембра голоса человека. Научное изучение и педагогическая практика показывают, что темброгенезис в плане формирования второй сигнальной системы человека в целом, а также формирования различных этнорегиональных темброво-языковых проявлений, индивидуального тембра певческого голоса жителя традиционной деревни и даже жизненно-ритуального рождения живой певческой интонации (по Б.В. Асафьеву) может иметь соответствие в процессе работы над тембром голоса обучающегося пению в классе народного вокала.

Народно-певческая педагогика по отношению к формированию будущего народного певца выполняет роль, аналогичную той, какую исторический процесс сыграл в формировании фольклорной этнокультуры, а жизнь в этой культуре – в формировании аутентичного народного певца. Не только народно-песенный репертуар, но сами закономерности народного вокального сознания, несущие на себе отпечаток важнейших этапов своего генезиса, составляют дидактическую основу подготовки будущего профессионального певца. Это позволяет строить педагогический процесс на основе дидактических принципов сознательности, движения от простого к сложному, а также исторической преемственности и направленности обучения на дальнейшую творческую профессиональную деятельность.

Фольклорный принцип речепения имеет, по-видимому, своим источником то древнейшее звукоизъявление человека, которое, не являясь ни речью, ни пением, объединяло и синкретически включало черты и того, и другого, причем знаковый характер этих сигналов всецело определялся тембродинамическим характером восприятия звуков. Процесс выделения речевой форманты проходил параллельно с развитием ментальных способностей древнего человека. Но поскольку разделение между эмоциональной и ментальной сферой – это фаза, достигнутая значительно позже, то изначальное тембровое проявление – это именно синкретическое темброинтонирование.

Этот процесс обусловлен такими факторами, как достигнутый уровень сознания, физиология вокально-речевого аппарата и внешняя звуковая среда, формировавшая слух, что также является основополагающим и в педагогическом процессе. Древними зачатками конкретного музыкального содержания певческого фольклора, которые теперь входят в пространство интегрально-ритуальной семантики, были безусловно-рефлекторные сигналы (например, крик боли или ужаса) и сигналы, имевшие более условный и целевой характер (например, возникший из стремления обратить внимание, предупредить об опасности, продемонстрировать свое торжество и т. д.). Среди последних постепенно формировались два полюса: звукоподражание (например, подражание крикам животных и птиц, используемое на охоте) и магические заклинания, которые по представлению древних людей оказывали влияние на тонкие невидимые силы природного мира. Между этими полюсами формировалась сфера общения, сочетающая в себе подражательный и творческий элементы, направленные на контакт с себе подобными. Поляризация коммуникативной сферы – тембровое выражение голосом, с одной стороны, и, с другой стороны, тембровая интерпретация (восприятие тембра голоса) – привела к становлению процессов призыва трансцендентального начала (обращение к высшим силам) и ожидания трансцендентального отклика, а также к самовыражению и самовосприятию как важнейшим факторам развития самосознания.

Итак, темброцентризм в своей первоначальной синкретической форме есть наследие древнейших фаз антропогенеза. Рефлекс, подражание, заклинание, общение, самовыражение, призыв и отклик и по сей день охватывают всю семеричную сферу темброво-голосовых представлений человека. Отголоски подобных архетипов – первых творческих допесенных проб – мы сейчас слышим в трансформированной форме в междометиях-инициях («Эх», «Ай», «Ой да»), играющих роль «рождения песни» с ее «песенными ДНК», концентрирующими в себе едва ли не всю основную информацию будущего музыкального содержания исполняемой песни. Для многих народных песен типично использование ярких междометий, имеющих явно сигнальное происхождение. Благодаря своему тембровому развитию пропеваемые междометия обретают новый смысл и становятся квинтэссенцией выражения образного содержания песни. Это образный настрой, тембровый ключ для всего характера звучания.

Присутствующие в большинстве народных песен сольный «зачин» и ансамблевый отклик и сейчас являются образом древнего диалога человека со

Вселенной, что в процессе длительной эволюции, тем не менее, сохранилось и не потеряло своей значимости в дошедших до нас аутентичных песенных образцах.

На любой стадии человеческого развития тембр воспринимался как носитель *содержательной информации*. Физиологическое развитие мозга и гортани, расширение, дифференциация и утончение эмоциональной сферы, появление новых смыслов и ситуаций, развитие мышления отражались в тембровой выразительности человеческого голоса. Сами первоначальные сигналы, такие как вопль, рычание, визг, стон, крик, плач, смех, лепет и т. п. фиксировали то, что впоследствии будет осознано как эмоции или эмоциональные состояния, над которыми парит осознающее мудрое пребывание. В педагогической практике эмоциональная и мыслительная активизация обучаемого с включением речевых и вокальных упражнений, основанных на проговаривании или пропевании одного или нескольких звуков, отдельных междометий с различным *эмоциональным содержанием*, дает хороший эффект. В результате использования подобных упражнений успешно решаются как вокально-технические, так и художественно-творческие задачи.

В этом мы видим ключ, своего рода код, позволяющий раскрыть *семантико-тембровое содержание* народной песенности – еще один из множества аспектов интегрально-песенного содержания. Необходимо также помнить, что живая тембровая интонация всегда рождается спонтанно, неожиданно, подобно внезапно расцветшему в поле цветку.

Исторический процесс привел к формированию целой тембровой иерархии, компоненты которой, не смешиваясь друг с другом, тем не менее воплощаются в едином звучащем тембре голоса певца. И все эти *содержательные иерархические уровни певческого тембра* (в том числе региональный, локально-региональный, личностный, жанровый, смысло-эмоциональный, акустический и т. д.) нуждаются в самостоятельном возвращении в ходе процесса профессионального обучения будущего исполнителя народных песен.

Творческое освоение и претворение русского песенного фольклора нужно не только для сохранения национального достояния, но и – главное – для будущего, что предполагает новаторскую активность как деятелей культуры, так и художественно-образовательной сферы. По мысли А. И. Щербаковой, «В новых дефинициях и осмыслении своей роли на современном этапе исторического развития нуждается не только музыкальное искусство, но и раз-

личные культурные институты: театры, музеи, художественные галереи, художественно-образовательные учреждения. Именно им необходимо осуществлять сегодня проекты, способствующие формированию художественного пространства культуры, в котором не только сохраняются художественно-эстетические и духовно-нравственные ценности, созданные на протяжении веков гением Человека-Творца, но и рождаются новые, отражающие современные тенденции культурного развития человечества» [11, с. 211]. Народная песня на определенном этапе функционирования представляется соединяющим звеном, или мостом, между первобытным сигналом и музыкальной классикой, хотя этим ее роль далеко не исчерпывается. Ее безграничная распространяемость во многовековом существовании в самых разных сферах музыкального исполнительства, композиторского творчества, в продолжающейся трансформации в современном культурном мире – яркое свидетельство того, что в народно-песенном искусстве заложено зерно жизни, которая не может и не должна закончиться, как не может исчерпаться Божественная Воля к бесконечному творчеству и эволюции.

Литература

1. Алябьева А.Г. Феномен синестезии и его роль в традиционной инструментальной музыкальной культуре // Вестник МГИМ Имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 2 (10). – С. 17-25.
2. Алябьева А. Г. Национально-региональный компонент в системе музыкального образования: к проблеме содержания // Культурная жизнь Юга России. – 2014. – № 1(52). – С. 76-81.
3. Зайдель Е.Г. Пасторальное «многообразие»: космогонические и метаисторические мотивы // Многоликая пастораль: современные проблемы изучения : Сборник научных трудов Международной научной конференции / отв. ред. А.В. Буданов, Т.В. Саськова. – М.: Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2019. – С. 38-49.
4. Корсакова И.А. Формирование индивидуальности музыканта-исполнителя // ФЭн-наука. – 2013.– № 7-8(22-23). – С. 45-47.
5. Кривенко Ж.Д. Принципы организации народно-певческого обучения как развитие фольклорных традиций в современных условиях // Искусство и образование. – 2021. – № 4 (132). – С. 148-161.
6. Мешко Н.К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. К. Мешко. – Архангельск: [б. и.], 2007. – 128 с.

7. Соловьев А.В., Мовчан С.М. Значение хоровых аранжировок народной музыки в формировании универсальных компетенций дирижеров-хоровиков в вузах культуры и искусства // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2018. – Т. 17. – № 4(149). – С. 152-159.
8. Стрельцова Е.Ю., Бабанова О.И. К проблеме развития научно-теоретических основ народной художественной культуры // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 6. – С. 6-17.
9. Шамина Л.В. Основы народно-певческой педагогики: Учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 202 с.
10. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. – М.: Моск. гос. фольклор. центр «Рус. песня», 1997. – 86 с.
11. Щербакова А. И. Постижение сущностных характеристик бытия в музыкальном пространстве культуры новейшего времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 3-3(9). – С. 210-213.

Кривенко Женни Дмитриевна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры народного исполнительского искусства
Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке,
e-mail: zhkri@yandex.ru

Krivenko Zhenny D.,
Ph. D. in Pedagogics, associated Professor,
Department of folk performance art,
Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: zhkri@yandex.ru

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ: ОТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ К СЛУШАТЕЛЮ

V. LUTOSLAVSKY: FROM THE WORK TO THE LISTENER

Аннотация. В статье раскрывается проблема управления восприятием слушателя в творчестве польского композитора XX в. В. Лютославского. Материалы интервью и бесед позволили выявить особенности его творческой установки, проявившейся в создании произведения, направленного на слушателя. В качестве подходов для развития восприятия музыки XX века и ее анализа применяются параметры, предлагаемые В. В. Медушевским, приемы методики синестезийного воспитания. На примере «Книги для оркестра» рассматриваются типы звуковых образов, способы их организации, приемы активизации слушательского восприятия.

Ключевые слова: В. Лютославский, «Книга для оркестра», психология восприятия слушателя, восприятие музыки XX века, В. В. Медушевский.

Abstract. The article reveals the problem of controlling the listener's perception in the works of the Polish composer of the XX century V. Lutoslavsky. The materials of the interview and conversation made it possible to identify the features of his creative attitude, manifested in the creation of a production aimed at the listener. As approaches for the development of the perception of music of the XX century and its analysis, the parameters proposed by V. V. Medushevsky, methods of synesthetic education techniques are used. Using the example of the "Book for Orchestra", the types of sound images, ways of their organization, methods of activating listener perception are examined.

Keywords: V. Lutoslavsky, "Book for orchestra", psychology of listener perception, perception of music of the XX century, V. V. Medushevsky.

«...Я воображаю сочинение, которое слушаю сам»

В. Лютославский

В. Лютославский – выдающийся художник, представляющий музыкальную культуру XX века, за которым прочно закрепился титул «классика музыки XX века». Композитор, дирижер, исполнитель, общественный деятель, представитель польской музыкальной культуры середины – второй половины XX века.

В творческом багаже композитора представлены почти все инструментальные и вокально-инструментальные жанры: четыре симфонии, Концерт для оркестра, Концерт для виолончели с оркестром, квартет, сюиты, огромная

сфера вокальной музыки, киномузыка, музыка к радио и телепостановкам, к драматическим спектаклям, произведения для детей.

Одна из особенностей произведений В. Лютославского – это их контактность по отношению к слушателю. При восприятии музыки композитора отмечают пластичность, персонифицированность, зримость образов. Процессуальность, интенсивность разыгрываемой интриги позволяет проводить ассоциации с сюжетным действием. И это не случайно. Уже в ранний период творчества (1934-1947) он сотрудничал с театром и кинематографом. Именно оттуда приходит информативность, насыщенность событиями и немзыкальные ассоциации его музыки. Являясь автором непрограммных произведений, В. Лютославский допускал ассоциации между законами ее построения, а также образной сферой, с аналогичными законами смежных искусств, в частности литературы и театра. Известны собственные разборы композитором Квартета и Второй симфонии, где всю технологию музыкального развития он переводит в категории немзыкальные с целью облегчить процесс слушательского восприятия [8, с. 124].

Из бесед с композитором и работ, посвященных его творчеству, мы узнаем, что в поле зрения В. Лютославского всегда находилась личность слушателя. По его мнению, композитор способен руководить восприятием слушателя путем мобилизации памяти, способности предвидеть слушателем ход событий. Сочинение произведения, направленного на слушателя, безусловно, важная творческая установка композитора: «Я никогда не сочиняю, не представив себе реального исполнения произведения, для меня это неотъемлемая часть композиторского процесса», – говорит В. Лютославский в одной из бесед с Т. Качиньским [3, с. 119]. «Музыка должна держать слушателя в постоянном напряжении, вводить неожиданности, нести новую информацию» [2, с.112]. «Порция музыкальной информации не должна превышать возможностей восприятия. При слушании музыки не должно наступать пресыщение» [2, с. 107]. В этой связи обращают на себя внимание специфические черты, а именно, концентрированность, лаконизм его сочинений и точное ощущение времени. Композитор всегда проставляет время исполнения в партитурах: Первая симфония – 24', «Книга для оркестра» – 20', «Симфонические вариации» – 9', «Parolés tissues» – 16', Вторая симфония – 30'.

Одной из существующих проблем в музыкально-педагогической практике является освоение студентами музыкальных учебных заведений образных сфер, музыкального языка произведений 2-ой половины XX века. В этом

смысле музыка В. Лютославского представляет собой благодатный материал, поскольку композитору удалось отобразить жизненные реалии XX века: конфликты, агрессию, научные открытия, бытие и небытие, безграничный Космос. С одной стороны, он охотно приоткрывает «дверь» в творческую лабораторию, с другой, в музыкально-педагогической практике накоплен значительный опыт применения психологических подходов с целью активизации восприятия музыки XX века студентами-музыкантами.

Приоткрывая дверь в свой внутренний звучащий мир, В. Лютославский сообщает: «Композитор помногу часов ежедневно пребывает в мире звукового воображения. И этот мир неизмеримо богат, развит, бесконечно разнообразен» [4, с. 16]. «Зародышем первоначального и замыслом произведения у меня всегда является звуковое представление (*wyobrażenie brzmieniowe*) [8, с. 57]. Чаще всего композитору приходят фактурные замыслы: «Нередко я даже пишу фактуру на бумаге в клетку. Это дает возможность мгновенной фиксации мысли: можно не раздумывать об отдельных звуках, и я знаю, какой тип звучности мне здесь понадобится» [1, с. 88].

Итак, художественный образ является результатом глубинных бессознательных процессов, далее, результатом осмысления и требует материального воплощения в той или иной звуковой системе. В. Лютославского можно сравнить с ученым-исследователем, открывающим новые формы звуковой материи, поэтому в слуховом опыте воспринимающего может не быть аналогов. Наша задача – найти ключи к пониманию. И здесь могут помочь некоторые психологические подходы. Например, если рассматривать звучащие феномены как воплощение чувственно-эмоциональных состояний, то они могут быть описаны через параметры, предлагаемые В.В. Медушевским: психологический знак (положительный, отрицательный), эмоциональная характеристичность движений, напряжение, характер дыхания, ощущение стремления, использование речевых интонаций, интенсивность психических процессов, динамика развития эмоциональных состояний [7]. Помочь вербализовать ощущения могут синестезийные приемы, позволяющие актуализировать не только слуховой опыт, но и кинестетический, пространственный, визуальный, – в итоге создать богатый ассоциативный ряд [6].

Обратимся к «Книге для оркестра» – сочинению 1968 года. В картину абсолютного времени, неподвластного человеку (на наш взгляд его воплощают интермедии), вписаны сцены человеческой жизни. Первая глава – драматиче-

ская, с эпизодами прострации, вторая представляет внутренний, субъективный мир человека, тонко реагирующего на происходящее, третья глава, по известному выражению, – «мир театр, а люди в нем – актеры», четвертая – соприкосновение человека с Космическим, Божественным. Анализ жизненного содержания эмоций, воплощенных в произведении, показывает, что жизненные ситуации моделируются достаточно четко. Так, мы находим взаимодействие полярных начал, их конфликтное соотношение, разнообразные реакции на внешние события и их визуализация (сжатие, растворение в пространстве, удаление), а также оттенки настроений-состояний (погружения – рефлексии, страдание, неуверенность, испуг).

Все столь непохожие звуковые образы могут быть объединены в три группы. Первую образуют образы пластические. Пластичность создается разными способами. Это может быть пластика пространства (см. партитуру цифра 102) [10, с.2]. Звуковой образ представляет остановку во времени. Кластерная вертикаль пронизана внутренним движением по горизонтали и вертикали. Переход от одного звука к другому создается приемом *glissando*, с изменением динамической интенсивности, в результате образуется эффект переплывающего пятна. Движение по вертикали сопровождается расширениями – сжатиями от диапазона, охватывающего сначала три октавы, затем две с половиной, и, наконец, три с половиной. Звукообраз выделен темпорально – *Meno mosso*.

Средством создания пластического образа может быть микрохроматика, обеспечивающая звуковую множественность. Примером может служить образ, открывающий «Книгу для оркестра» (1-2 тт. партитуры) [10, с. 1]. Движение из унисона в объеме квинты заполнено четвертитоновыми скольжениями. Образуется звуковое поле, которое «на глазах» меняет очертания: растет, расширяется вширь и вглубь. Скольжения сопровождаются изменениями микродинамики. Тембр струнных вносит теплоту, человеческое начало, оно внутренне напряжено (диссонирующая вертикаль), пытается найти устойчивую опору, самоопределиваться. Психологический знак тяготеет к положительному.

Пластика внутренняя, внешняя, а также тембр струнных инструментов, прием *glissando*, изменение очертаний в пространстве объединяет рассмотренные образы. Мы можем говорить о пластике, свойственной живой материи, тонко реагирующей на внешние обстоятельства.

Вторую группу образов составляют звуковые феномены, которые обладают относительно неизменным звуковым эффектом, поддерживающимся

внутренним движением. Рассмотрим начало второй части [10, с. 10]. На приглушенное звучание струнных (ритмическая разбалансированность создает эффект импровизации) накладывается светлое звучащее пятно арфа, импрессионистские переливы фортепиано. От тембровой дифференциации движение направлено к тембровой слитности, до превращения в светлую звенящую массу, каждый слой которой ориентирован на определенный тип движения в звуковом поле. Ко второй группе также отнесем звуковые образы интермедий, созданные приемом ограниченной алеаторики. Так, третью интермедию образуют многократно повторяющиеся мотивы, в каждой ячейке которых избегаются полутоновые соотношения, что вместе с ритмической свободой составляет ненапряженный переливчатый образ [10, с. 39].

Качественное постоянство образов, неизменяемость при внешних воздействиях, образуемые сонорные эффекты позволяют предположить, что это сфера объективно существующих явлений, неподвластных человеку, – безучастно текущее время, безграничный Космос.

К третьей группе отнесем «прямолинейные» образы-интервенции. Для них характерно тембровое единообразие (медная секция), прием внезапного появления путем вторжения. Звукообраз прямолинейен, внутренне диссонантен (трения образуют полиритмические наложения линий, хроматическая ячейка в объеме квинты), выдержан в единой динамической шкале – *mf* (см. партитуру цифра 302) [10, с. 27].

Обратимся к приемам активизации слушательского восприятия. Ярким приемом является ситуация «игры со слушателем». «Игра» заключается в том, что обманываются ожидания слушателя и ему предлагается нечто совсем иное. Рассмотрим один из примеров (см. партитуру цифры 304 – 311) [10, с. 29-36]. Все средства выразительности работают на создание эффекта устремленности к цели: ритмическое дробление, гармонические условия – по вертикали образуется квартсекстаккорд *fis-h-dis*, многократно повторяемый, он начинает выполнять функцию кадансового. С точки зрения слухового опыта раздел может быть воспринят как завершающий, и мы вправе ожидать точки, либо предиктивный, тогда мы вправе ожидать появления нового тематического материала. Однако дважды повторяется настороженный речитатив пяти томов, после чего музыкальная ткань рассеивается: событие не состоялось, слушатель «обманут» и его интерес направлен к следующей части. Другими

приемами активизации внимания являются неожиданные переключения (вторжения), красочные тембровые обновления, например, в четвертой части, неопределенные «растворения» в пространстве, завершающие каждую главу.

Безусловно, жанр статьи позволяет раскрыть данную тему лишь в общих чертах. Тем не менее, рассмотренные примеры дают представление о том, каким образом В. Лютославский «сочиняет восприятие слушателя», а классификация звукообразов дает возможность наполнить смыслом новую звуковую реальность, следовательно, приблизиться к пониманию некоторых музыкальных явлений 2-ой половины XX века. Аспект психологии слушательского восприятия и управление им в произведениях В. Лютославского представляется весьма перспективным, особенно в связи с необходимостью развития музыкального восприятия студентов в процессе освоения музыки XX-XXI вв.

Завершить статью хотелось бы словами самого композитора: «Я не полагаю звуковые события друг за другом абстрактно, как в форме монтажного типа, но как бы сочиняю своего рода восприятие этих звуковых явлений. То есть я воображаю сочинение, которое слушаю сам. Воссоздание этого процесса для меня совершенно необходимо. Поэтому и музыкальное произведение – это как бы записанное восприятие» [2, с. 111].

Литература

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. – М.: Тантра, 1995. – 208 с.
2. Витольд Лютославский о себе, о творчестве, о традициях // Сов. Музыка. – 1988. – № 9. – с. 102–112.
3. Качиньский Т. Из бесед с Витольдом Лютославским // Сов. Музыка. – 1975. – № 8. – с. 115–120.
4. Классик XX века // Музыкальное обозрение. – 1994. – № 2. – с. 16.
5. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. – М., 1997. – 162 с.
6. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств: Учеб. пособие / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 258 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. Раппопорт Л. Г. Витольд Лютославский. М.: Музыка, 1976. – 136 с.

9. Стародубровская Е.А. Эмоционально-образная сфера фортепианных произведений К. Дебюсси (на примере пьес «Пагоды» И «Кукольный Кэк-Уок») // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 3. – С. 177-194.
10. Witold Lutosławski. Livre pour orchestra [Ноты]. – Kraków J.& W. Chester Ltd. : Polskie Wydawnictwo Muzyczne London, 1977. – 74, [2] с.

Петенева Евгения Сергеевна
кандидат психологических наук,
доцент МГИМ им. А. Г. Шнитке,
e-mail: peteneva2010@yandex.ru

Peteneva Evgeniya S.
Candidate of Psychological Sciences,
Associate Professor of Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: peteneva2010@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

А.В. Смирнов

РОЛЬ ВИОЛОНЧЕЛИ В КАМЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

THE ROLE OF THE CELLO IN THE CHAMBER WORKS OF ALFRED SCHNITTKE

Аннотация. В статье анализируется роль виолончели в камерных сочинениях Альфреда Шнитке, которую сам композитор трактовал как выразитель высокодуховного человеческого начала, противостоящего негативным образам и состояниям. Виолончель становится голосом души в камерно-инструментальных произведениях Альфреда Шнитке, которые определили направление пути композитора к сердцам слушателей. Искания Шнитке высокохудожественного порядка определили его поистине значимую роль в мировом музыкальном авангарде. И такую же значимую роль играла в его творчестве и виолончель, которой композитор поручал подлинные откровения своей души. Автор предполагает, что виолончель дала Альфреду Шнитке возможность написать музыку живую и жизнеспособную, которая вошла в сокровищницу отечественной музыки XX столетия. Благодаря особой трактовке этого инструмента, наделению его символическим смыслом многие камерно-инструментальные произведения Шнитке становятся более понятными по образно-смысловому содержанию и доступными для исполнения современными профессиональными музыкантами.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, виолончельные сочинения, музыкальный авангард, камерно-инструментальные произведения Шнитке.

Abstract. The article analyzes the role of the cello in the chamber compositions of Alfred Schnittke, which the composer himself interpreted as an expression of a highly spiritual human principle that opposes negative images and states. The cello becomes the voice of the soul in the chamber-instrumental works of Alfred Schnittke, which determined the direction of the composer's path to the hearts of listeners. The search for a highly artistic order determined his truly significant role in the world's musical avant-garde. And the same significant role was played in his work by the violoncello, to which the composer entrusted the authentic revelations of his soul. The author suggests that the cello gave Alfred Schnittke the opportunity to write live and viable music, which entered the treasury of Russian music of the twentieth century. Thanks to the special interpretation of this instrument, endowing it with symbolic meaning, many of Schnittke's chamber-instrumental works become more understandable in terms of figurative and semantic content and accessible for performance by modern professional musicians.

Keywords: Alfred Schnittke, cello compositions, musical avant-garde, chamber and instrumental works by Schnittke.

Композиторы-авангардисты в своем творчестве не только изобретали новые и использовали электронные инструменты, но и обращались к традиционным клавишным, струнным и духовым, обогащая при этом их выразительные возможности и открывая для слушателей неведомые ранее звучания на привычных инструментах. «Квартет» отечественных композиторов (А. Волконский, А. Шнитке, Э. Денисов и С. Губайдулина) расширил виолончельный репертуар замечательнейшими произведениями разного уровня сложности, но равной степени оригинальности использования ресурсов этого инструмента. А. Шнитке испытывал особую привязанность к скрипке, хотя и виолончель не оставил в стороне. Этот инструмент играет значимую роль в Концерто гротто 2 для скрипки, виолончели и оркестра (1982), Концерте для виолончели с оркестром (1986), Сонате для виолончели с фортепиано (1978), Секстете (1982), Струнном трио (1985), «Диалоге» для виолончели и 7-ми инструменталистов (1965), Гимнах I и II (1974), «Тихой музыке» для скрипки и виолончели (1979), Эпизоде из балета «Пер Гюнт» (1987) для виолончели, фортепиано и хора (в звукозаписи) и многих других. Во всех этих опусах Шнитке остаётся себе верен и придает виолончели авангардный облик, в котором, однако, сохраняет благородный и аристократичный тон звучания, присущий этому тембру. Благодаря этому «человеческому» голосу виолончели перечисленные произведения оставляют яркий эмоциональный след в сознании слушателя.

Как же трактует виолончель А. Шнитке? Каким предстает в его пьесах этот благородный инструмент? Какую роль поручает виолончели композитор? Виолончель становится нужной Шнитке: ей он поручает особую, символическую роль, делает носителем идеальных и возвышенных образов, принадлежащих позитивной сфере драматургии сочинений. В контексте характерных творческих принципов Шнитке, таких как «контрастно-диалогическое мышление» [13, с. 97], обращение в произведениях к вечным темам и нравственным вопросам, проблеме борьбы добра и зла, глубоких художественно-философских концепций, воплощаемых в музыке «через особый композиционный принцип – "полифонической диалогизм"» [8, с. 4], особое значение приобретает использование того или иного инструментального тембра. Виолончель трактуется Шнитке как выразитель высокодуховного человеческого начала, противостоящего негативным образам и состояниям. Виолончель становится голосом души в камерно-инструментальных произведениях Альфреда Шнитке, которые определили направление пути композитора к сердцам слушателей, ведь «"вселенная" музыки Шнитке необъятна, однако в её эпицентре неизменно –

душа человека, остро реагирующая на все, что происходит в мире» [8, с. 3]. Недаром Шнитке считал истоками своей музыки творчество «Шостаковича, через которого он пришёл к Малеру» [2, с. 73].

В достаточной степени овладев навыками традиционного письма, композитор намеревался постичь все секреты новой техники сочинения и обновления звуковой материи в целом. «Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим. Однако на самом деле за всем этим скрывалась серьезная внутренняя мотивация. Процесс технического "переворужения", активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Отсюда – сгущенная концентрация новизны композиторских подходов» [6, с. 87]. В камерно-инструментальных ансамблях Шнитке сконцентрированы важнейшие качества музыкального стиля и наиболее смелые методы работы с музыкальным материалом и новыми техническими приемами. Но главное – в произведениях Шнитке для виолончели и других инструментов «многосторонне представлен принцип диалога (инструментального, тембрового, жанрового, строевого), имеющего выходы как к монодиалогическому, так и полидиалогическому "тексту"» [8, с. 6].

Шнитке вводит в арсенал виолончелиста артикуляционное и темброво-красочное разнообразие звуков, расширяет диапазон используемых регистров и поручает инструменталисту интонационный комплекс, ранее неведомый музыкантам. Композитор, кроме традиционных штрихов, применяет комбинированные и новые приемы игры: маркетированное и акцентированное стаккато, легато с начальным акцентом, спикато и др. Все они служат воплощению многогранных образов и всевозможных оттенков чувств, дифференциация которых необходима для выражения современного мировосприятия и сложных художественных концепций. Примечательно, что «целям воплощения трудных, противоречивых жизненных процессов служит и столь свойственная опусам Шнитке исключительная сложность фактуры в целом. Он организует её либо путём свободного сочленения множества самостоятельных звуковых линий (авангардный тип полифонии), либо средствами новаторски трактованных принципов гетерофонии (расслоение унисона с превращением его в утолщенно-диссонантную вибрирующую массу), либо на основе заимствованной

у зарубежных современников техники микрополифонии» [6, с. 88]. Теоретическое (прослушивание) и практическое (исполнение) освоение этих опусов не только стимулирует интерес и мотивацию студентов-музыкантов, расширяет их профессиональные и общекультурные знания, но и формирует новые навыки и умения (новые образно-смысловые конструкции, виды звуковысотной организации, интонации, штрихов и приемов игры, техник композиции и типов фактуры, жанров и форм, а также нотной записи), необходимые будущему артисту для осуществления профессиональной исполнительской и творческой деятельности.

В «Диалоге» виолончелист исполняет и полные додекафонные ряды, и гибкие микрохроматические фигуры, и импровизируемые алеаторические эпизоды, и пуантилистические фрагменты. Основой тематизма служит принцип заполнения полутоновых хроматических кластеров, которые не просто концентрируют в себе остроту диссонансов, но служат раскрытию сверхнапряжений и конфликтов современного бытия. «В интонационном плане в "Диалоге" освоены тонкие, чуть заметные и непривычные для "хорошо темперированного слуха" микроинтервалы (четвертитоны и другие). Они производят впечатление особо субъективных, внутренних по выразительности» [12, с. 31]. В названии сочинения отражена суть драматургии: ярко очерченные интонационные сферы контрастируют друг с другом и противостоят в споре двух «начал», имевших в творчестве Шнитке концептуальное, мировоззренческое, философское значение. «Основная драматургическая антитеза создана двумя полюсами – человечности, добра, этической высоты и враждебности, зла, агрессии, негативных эмоций» [12, с. 31].

«Диалог» представляет собой особый жанровый проект, обусловленный диалогическим принципом мышления Шнитке и внутренним «фабульным» сюжетом сочинения. Внутренние диалоги и монологи «занимают важное место в камерных ансамблях Шнитке» [8, с. 12], и в данном сочинении монологи виолончели подчеркивают глубоко личностный характер музыки. Виолончели в этом произведении отдана главная роль, поскольку композиция симметрично обрамлена сольной каденцией инструмента, в которой появляется и исчезает главный музыкальный персонаж опуса. Виолончель становится носителем позитивной образности произведения, тогда как негативная локализована в партиях духовых, фортепиано и ударных с их максимальной заостренностью всех параметров музыкальной выразительности. Так виолончель противопо-

ставляется остальным инструментам в бинарной оппозиции «личное – внеличное». Отсюда и певучий, «вокальный» голос струнного инструмента. При этом солирующая виолончель выражает неприятие зла и агрессии: она «трактována не как тёплый, грудной, певучий человеческий голос, а как экспрессивная сверхскрипка с диапазоном целого струнного квартета» [12, с. 31]. В самом начале композиции инструмент звучит в очень низком регистре, тогда как в моменты противостояния «противникам» то почти «надрывается» в очень высокой тесситуре, то исполняет скорбные плачущие интонации. Диалог воплощается в пьесе буквально: виолончель обменивается музыкальными репликами с другими участниками драматических событий. Не имея возможности одержать победу над негативными силами, солист отстраняется от реальности, уходя в обитель возвышенного идеала (звучат флажолеты в медленном темпе и тихой динамике). В момент кульминации «Диалога» виолончель высказывается кротко, тихо, смиренно; она оттесняется другими инструментами, а в заключение произносит скорбный монолог.

Главная роль принадлежит виолончели и в Сонате. Инструмент в этом произведении символизирует возвышенный и чистый мир благополучия, идеала и гармонии и при этом является носителем конкретной образности – живого, чувствующего и размышляющего человека. Соната несёт трагическую концепцию в соответствии с периодом её создания, в котором Шнитке писал музыку медитативно-трагического, интроспективного характера, коим обладает и рассматриваемая композиция. В Виолончельной сонате смягчена острота конфликта и сдержана экспрессия высказывания во многом благодаря солирующему инструменту, облагораживающему общее звучание. Виолончель воплощает собой индивидуальное сознание, в котором и разворачивается драма. Признаком интроспективной направленности драматургии служит единая интонационная логика, своего рода «моностилистика» сонаты [10, с. 42]. Камерный жанр трактовался Шнитке как «область наиболее философско-утонченных и личностных высказываний» [8, с. 8].

Виолончельная соната основана на определённом, тщательно продуманном интонационном материале, тяготеющем к монотематизму, который получает целенаправленное развитие. Во-первых, тема I части содержит три элемента: каденцию виолончели, символизирующую рефлексию личностного сознания (внутренний монолог «героя»), аккордовый мотив и хоральные фразы, выражающие объективное, внеличное начало (окружающая «героя»

среда). Партия виолончели объединяет все три элемента, гармонирует их, примирает друг с другом. Моностилистика обусловила контрастную драматургию цикла: три части резко контрастируют по темпу и выразительности. II часть, по мнению В. Холоповой, «это вторжение враждебного мира, вначале – призрачного, но потом превращающегося в страшную реальность» [12, с. 138]. Остаточные вариации придают «злему» скерцо в духе Малера и Шостаковича жуткий механистический характер, которому и противостоит виолончель с её миром возвышенности и чистоты. Этот мир правит в I и III медленных частях Сонаты, давая надежду на победу добра. Зло прорывается в кульминации, где самый высокий звук виолончели раздаётся на фоне фортепианного кластера.

После наступления тьмы заключительная часть звучит трагично и несёт в себе сопротивление и противостояние, выраженные в речитативном монологе «героя» – виолончели, «говорящей» о печали и сожалении. Даже «отголоски бурь II части поглощаются пением виолончели на фоне хональных аккордов фортепиано» [12, с. 139]. Итак, виолончель трактуется Шнитке в Сонате как живой, чувствующий и мыслящий герой, раскрывающий в своём повествовании душевную драму. Темы же, какой бы образно-смысловой сфере они ни принадлежали, неизменно одушевляются, теплеют, очеловечиваются в исполнении виолончели. Представляется, что этот инструмент выражает мысли и чувства самого композитора, «говорит» своим благородным тембром за автора, ведь диалогичный принцип предполагает «создание художественной концепции произведения путём столкновения разных точек зрения, носителями которых являются сам автор произведения, его лирический герой (или повествовательной) и все персонажи» [4, с. 117].

В «Гимнах I» для камерно-инструментального ансамбля виолончель приобретает иной облик. В произведении отражается интерес Шнитке к старинной музыке, истокам музыкального искусства и тот же диалогический принцип мышления (диалог стилей и культур). Виолончель здесь участвует в создании архаического колорита музыки, имитирует звучание старинных инструментов, воспроизводит типовые стилистические черты, цитируя подлинный источник – трехголосный гимн «Святой боже». И вновь струнный инструмент символизирует человеческий голос и вместе с другими участниками ансамбля благодаря особым сонорным эффектам и приемам игры создаёт «гул многоголосия, который возникает в храме как акустическое отражение одноголосия» [12, с. 105]. Причём тема гимна формируется постепенно, как бы возрождаясь из

хроматических и диссонантных звучаний, остроэкспрессивных интонаций, резких скачков: так непросто достигается душевная гармония и равновесие. «Гимн 2» для виолончели и контрабаса созерцателен и медитативен по характеру, отсюда и внимание к деталям и любовное выразительными интонациями, полиладовыми и полигармоническими звучностями. «Происходит постепенное выстраивание аккорда, последовательный набор элементов – сначала отдельные звуки, далее – интервалы и трезвучия» [12, с. 195]. Виолончель отмечает кульминационный момент композиции своим глубоко проникновенным речитативом-монологом, после чего восстанавливается созерцательное состояние и выстраивается обертоновый звукоряд как символ чистоты, гармонии, покоя и равновесия. «Флажолеты в невероятно высоком для виолончели и контрабаса регистре с характерным холодноватым "флейтовым" тембром делают звучание ирреальным, призрачным, исчезающим в пространстве» [12, с. 106]. Так Шнитке воплощает свет вечный, выводя идею сочинения за рамки жизни земной в сторону жизни небесной.

Носителем экспрессивного, трагического начала, концентрирующем личное, индивидуальное, духовное, становится виолончель и в Концерто гротто 2. Здесь «голос» инструмента отвечает лейтмотиву концерта, генетически восходящей к «золотому ходу валторн» и выражающей мысль об объективных устойчивых элементах мироздания. Эти две сферы – личностная и вне личностная, внутренняя и внешняя, в процессе развития в Концерто гротто 2 приходят к конфликтному столкновению и трагическому разрешению. Виолончель исполняет экспрессивные диссонантные речитативы, чутко реагируя на все события драмы. Ей поручается тема Пассакальи, вбирающей в себя многовековую семантику (от раннего барокко до Берга и Шостаковича) и концентрирующую экспрессию, достигающую высот подлинного трагизма. И в каждом «узловом» моменте драматургии выразительнейшую роль играет виолончель.

«Мысль о мире», психологически напряженную и трагическую, выражает солирующий инструмент в Виолончельном концерте – венце виолончельных опусов Шнитке. Однако в данном произведении в результате долгого и мучительного пути «герой» все же преодолевает трагизм бытия и выходит в совершенно иную его сферу – к свету, пусть и труднодостижимому: «Тема-мотто проводится дважды, и каждый раз она наталкивается на препятствие; второй раз этот конфликт [...] поднимается на более высокий уровень, завершаясь срывом – тутти и стремительно скатывающимся вниз глиссандо в партии виолончели (реальное впечатление обвала, краха)» [12, с. 251]. На протяжении

цикла виолончель, символизирующая душу, ведет неустанные поиски гармонии в окружающей жизни, полной проблем и диссонансов. Психологический мир героя сложен, полон противоречий и неустойчивости, отсюда – экспрессивные малосекундовые интонации в мелодии, опора на хроматические созвучия и кластеры в гармонии, сложная ритмика и фактура партии солиста. Напряженное конфликтное развитие в итоге приводит к изложению темы виолончели в мажоре, ровной ритмике, восходящем направлении, указывающем путь к свету.

Искания Шнитке высокохудожественного порядка определили его поистине значимую роль в мировом музыкальном авангарде. И такую же значимую роль играла в его творчестве и виолончель, которой композитор поручал подлинные откровения своей души. Об одном из периодов своего творчества А. Шнитке писал: «Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную» [6, с. 44]. Думается, что виолончель дала ему возможность написать музыку живую и жизнеспособную, которая вошла в сокровищницу отечественной музыки XX столетия. Благодаря особой трактовке этого инструмента, наделению его символическим смыслом многие камерно-инструментальные произведения Шнитке становятся более понятными по образно-смысловому содержанию и доступными для исполнения профессиональными музыкантами. Остаётся надеяться, что они откроют для себя неисчерпаемый духовный потенциал виолончельных сочинений Альфреда Шнитке.

Литература

1. Альфреду Шнитке посвящается: Сб. науч. тр. Вып. 1–5 / отв. ред. и сост. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская. – М.: МГИМ им. А. Шнитке, 1999–2006. 218 с.; 244 с.; 317 с.; 312 с.; 344 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., автор вступ. статьи А.В. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2003. – 320 с.
3. Бобровский В.П. О камерно-инструментальном творчестве А. Шнитке (конец 60-х – 70-е годы) // Бобровский В.П. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1990. – С. 282–286.
4. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – 575 с.
5. Демченко А.И. На исходных рубежах художественного поиска (к 80-летию со дня рождения А.Г. Шнитке) // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика / гл. ред. Л.В. Саввина, ред.-сост. В.О. Петров. – Астрахань: Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки, 2014. – С. 85–89.

6. Демченко А.И. Об одной из вех творческой эволюции Альфреда Шнитке // Музыкальное искусство: история и современность / гл. ред. Л.В. Саввина, ред.-сост. В.О. Петров. – Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. – С. 43–48.
7. Есаков В.В. Трио А. Шнитке: к проблеме звукового воплощения // Искусство и образование. – 2021. – № 1 (129). – С. 42–54.
8. Захарова Е.Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: автореферат дисс. ... канд. иск. – М., 2008. – 26 с.
9. Кривенко Ж.Д. Метод тембрового анализа А.Г. Шнитке // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 2 (10). – С. 35–38.
10. Савенко С. Портрет художника в зрелости (А.Г. Шнитке) // Советская музыка. – 1981. – № 9. – С. 35–42.
11. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск: Аркаим, 2003. – 255 с.
12. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.
13. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М.: Композитор, 2004. – 112 с.
14. Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag Wine Festschrift. – Hamburg: Hans Sikorski, 1994. – 320 S.
15. Ivashkin A. Alfred Schnittke. – London: Phaidon Press Limited, 1996. – 240 p.

Смирнов Александр Владимирович,

доктор педагогических наук, Заслуженный работник культуры РФ,

Доктор искусствоведения и Почётный Профессор Искусств

МАН Сан-Марино, лауреат международных конкурсов,

преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П.

Вишневецкой

e-mail: abccellist@yandex.ru

Smirnov Alexander V.,

Doctor of Pedagogical Sciences, Honored Worker of Culture

of the Russian Federation, Doctor of Art History and Honorary Professor

of Arts of the Man of San Marino, laureate of international competitions, Teacher of

the Galina Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Art

e-mail: abccellist@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Ю.В. Ганичева

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ДЕТЕЙ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ

DEVELOPMENT OF CREATIVE ACTIVITY OF CHILDREN IN MUSIC CLASSES

Аннотация. В статье выявляется сущность музыкального искусства как самого универсального средства эстетического и нравственного воспитания, формирующего внутренний мир ребенка, способствующего формированию общего творческого развития личности, направленного, в свою очередь, на воспитание отзывчивости, художественного воображения, образно-ассоциативного мышления, активизацию памяти, наблюдательности, интуиции, формирование внутреннего мира ребенка, являющихся необходимыми условиями для успешной самореализации в современном социокультурном пространстве. В музыкально-педагогическом процессе все методы обучения и воспитания должны быть адекватны целям и задачам музыкального воспитания и эстетической сущности музыкального искусства.

Ключевые слова: творческая активность, развитие личности, музыкально-педагогический процесс, методы обучения и воспитания.

Abstract. The article reveals the essence of musical art as the most universal means of aesthetic and moral education, forming the inner world of a child, contributing to the formation of general creative development of personality, aimed, in turn, at fostering responsiveness, artistic imagination, figurative-associative thinking, activation of memory, observation, intuition, formation of the inner world of a child which are necessary conditions for successful self-realization in the modern socio-cultural space. In the musical and pedagogical process, all methods of teaching and upbringing should be adequate to the goals and objectives of musical education and the aesthetic essence of musical art.

Keywords: creative activity, personal development, musical and pedagogical process, methods of teaching and upbringing.

Виднейшие деятели музыкальной педагогики прошлого и настоящего значительное место в процессе музыкального обучения и воспитания отводили проблеме творческого развития личности ребенка. В музыкально-педагогическом процессе все методы обучения и воспитания должны быть адекватны

целям и задачам музыкального воспитания и эстетической сущности музыкального искусства. Очевидно, что методы музыкального обучения и воспитания направлены на развитие художественного мышления учеников. В широком смысле под методами понимаются систематизированные способы достижения теоретических или практических результатов, решение проблем и получение новой информации в опоре на определенные регулятивные принципы познания и деятельности, осознание специфики осваиваемой предметной области и законов функционирования ее объектов.

В развитие теории и практики массового музыкального воспитания значительный вклад внес выдающийся музыкант Б.Л. Яворский. В своей педагогической практике Б.Л. Яворский стремился объединить все факторы музыкально-художественного воздействия. Творческую активность учеников развивать в различных видах музыкальной деятельности – и в исполнении музыки, и в сочинении ее, и в восприятии. Суть его новаторской педагогической концепции заключается в том, что задача педагога не учить учеников, а научить их мыслить. В представлении Болеслава Леопольдовича ребенок по сути своей направлен на поиск истинного и правдивого в жизни. Целью музыкального воспитания Яворский считал развитие всех творческих данных, заложенных в ребенке самой природой – и общехудожественных, и интеллектуальных. А важнейшей задачей музыкального воспитания видел в создании основы для развития творческого художественного мышления и формировании музыкальной идеологии [15].

Важнейшая задача педагога – найти методы возможного развития художественно-музыкальных дарований ребенка. Необходимо учитывать, что эти таланты нередко скрыты очень глубоко. Педагогическая деятельность должна быть направлена на свободное и полное выявление художественной личности ученика: первостепенное значение отводится инициативе ребенка, и задача педагога в этой связи заключается в появлении и всемерном развитии этой свободной инициативы. Для решения всех этих педагогических задач в музыкальной педагогике в свое время и появилась новаторская методика музыкального обучения и воспитания [13]. Одной из труднейших задач, с которой пришлось столкнуться, стал подбор учебного музыкального материала, который служит основой обучения и воспитания. Руководствуясь своими педагогическими убеждениями и принципами, Б.Л. Яворский выдвинул важнейшее требование: детям нужно нести яркие художественные образы, которые спо-

способны передавать сильные и глубокие чувства, и способны вызывать у учеников сильные впечатления и эмоциональные реакции. Только такой материал в состоянии активизировать потенциальные творческие силы детей.

Главная трудность педагога заключается не в том, чтобы отобрать высокохудожественный материал, а в том, чтобы установить его логически-целесообразное последование с целью постепенного наращивания музыкальных представлений и понятий. Решением этой сложной задачи блестяще занимался Яворский со своими учениками. Чтобы вызвать творческий музыкальный детский инстинкт и пробудить творческий дар наиважнейшей является способность изобретения и комбинирования материала. Воспитание музыкально-творческих навыков необходимо и потому, что для каждого, кто даже в небольшой мере ощутил радость творчества, появляется возможность с большой интенсивностью воспринимать и ценить все хорошее в музыкальном искусстве, чем те, кто только пассивно воспринимают. Творчество предполагает не только объективно-новое (создание принципиально-нового), но и субъективно-новое – новое «для себя». Музыкальное творчество не проявляется исключительно в сочинении «сложных музык», особенно процессе массового музыкального обучения. Оно гораздо многообразнее и шире, чем кажется на первый взгляд. Пробудить стимул к музыкальному творчеству – это означает, в первую очередь, обратить внимание учеников на сам музыкальный материал – на то, что они поют и играют.

В своей педагогической деятельности Д.Б. Кабалевский также осознавал важность появления первичного элементарного импульса к творчеству [15], что заинтересовать детей можно изобретением подголосков или вариантов напева. Одним из приемов возникновения творческого инстинкта и воспитания творческих навыков служит интенсификация напева – дополнение напева подголосками в опоре на мелодическую интуицию или врожденную слуховую потребность, которая вытекает из ощутимой необходимости поддержать или украсить мелодическое напряжение. В процессе конструирования и выстраивания логики урока музыки выделились три, взаимно дополняющие, вида собственно музыкальной деятельности, неразрывно связанные и составляющие единый метод, направленный на развитие процесса сознательного освоения структуры музыкального языка; осознание законов логики развития музыкальной мысли, освоения музыкального наследия в опоре на интонационно-сравнительный анализ; воспитание творческого начала, заложенного в психике

каждого ребенка. Слушание музыки, хоровое пение и движение под музыку в комплексе служили развитию эмоциональной отзывчивости детей.

Школяр Л.В., Школяр В.А и Критская Е.Д. пропагандировали метод «сочинение сочиненного», парадоксальное название метода выявляет общефилософскую сущность проблемы сочинения. В своей практической и научной деятельности исследователи также убедительно проводят мысль о том, что любой человек приходит в этот уже «сочиненный» мир, чтобы сотворить/сочинить свою собственную жизнь, открывает (сочиняет) для себя уже созданное и существуя в рамках уже созданного. Философско-герменевтический аспект в данном случае предполагает, что освоение интеллектуального пространства мира музыкальных абстракций происходит через сочинение их человеком для себя человеком якобы заново сочиняет. Освоение пространства конкретного произведения происходит по направлению человека, идущего якобы заново тем же путем сочинения, что и автор, но на задачу на сознательном уровне такая задача не ставится.

Элементы сочинения, как правило, присутствуют при работе с детьми практически у всех учителей прошлого и настоящего. Среди педагогов также немало тех, кто пробовал свои силы в сочинении музыки. И наиболее характерно это проявляется в песенном жанре – самом демократичном, привычно бытующим в сознании куплетной формой и типическим содержанием. Метод «сочинения сочиненного» – это не подражание естественному и повтор знакомого – за «известное» берется не жанр, не нужно создавать видимость процесса сочинения, когда ученик, ударяя в такт музыке элементарными музыкальными инструментами или руками, уже как бы «... становится в позицию творца». Здесь важно другое – а именно то сокровенное, потаенное, ради чего и существует собственно музыкальное образование – тайна рождения образа, схватывания, видения идеи, ее рефлексии – рассматривания и продумывания музыкой.

Если обратиться к жанру инструментального музицирования в образовательном процессе, приходится констатировать, что творческая организация учебного процесса с целым классом за одним инструментом весьма сложна, но возможна. Школяр Л.В. предлагает такую педагогически целесообразную форму работы – первая интонация посылается учителем в класс. Дальше ее (интонацию) подхватывает ученик – подбирает ее на инструменте в нужном регистре и образном ключе и далее посылает уже свою интонацию другому и т.д. Задача – продолжать до тех пор, пока все участники педагогического

процесса не перебивают за инструментом. Далее наступает очередь педагога, который в финале должен собрать все услышанные интонации в единое смысловое целое. Процесс творчества, а вернее со-творчества заключается в том, что каждый участник единого процесса придумывает свою интонацию, принимает чужую, и в итоге узнает свою в финальной импровизации педагога.

Д.Б. Кабалеvским был обоснован метод, направленный на развитие творческой активности, а именно метод моделирования художественно-творческого процесса [15]. Данный метод направлен на повышение активного, деятельного освоения произведения искусства. На практике в музыкально-педагогическом процессе зачастую превалируют словесно-информативные методы, педагогическая целесообразность которых заключается в том, что они дают реальную возможность сократить времени на передачу информации. Педагог должен отдавать немало времени поиску таких вопросов, которые будут побуждать, направлять, заставлять задуматься учащихся – в вопросе скрывается суть поставленной задачи.

Традиционный прямой вопрос/задание всегда требует точного однозначного ответа или действия. И даже тот вопрос, который начинается со слова «почему» подразумевает нахождение ответа в привычном для детей музыкальном и житейском опыте, и не требует особой умственной работы. Понятно, что ученик охотно отвечает, а педагог доволен его активностью. Бесмысленность таких вопросов predetermined самим фактом, что ребенок совершенно свободно различает жанровую основу музыки уже потому, что эта способность присуща с рождения и развивается повседневным (эмпирическим) опытом.

Задания, в которых требуется указать признаки, назвать характерные особенности какого-либо музыкального явления сводятся к размышлениям учащихся по пути нахождения общих признаков и различий, классификации по уже известным образцам и т.д. В результате происходит формирование мышления, которое В.В. Давыдов определил как «эмпирико-классифицирующее». Такое «мыслительное творчество» предполагает, что все мыслительные манипуляции протекают на уровне уже известных музыкальных средств, терминов, понятий, и никаким образом не претворяется в творческое преобразование музыкального материала.

Педагоги-музыканты разных времен в своих педагогических концепциях сходились в мысли, что музыкальное творчество не может проявляться в ис-

ключительном созерцании или механическом выполнении осваиваемого, всегда будет превалировать желание участвовать самому и вносить свое. Как ярко проявляется оживление учеников, рассказывающих о заинтересовавших их событиях, об испытанных приключениях или излагающих сочиненные ими стихи, песенки, и музыкальные произведения. И какое искреннее отторжение вызывает все, что насаждается и сугубо технологически заучивается. Так происходит во всех сферах детского творчества, в том числе и на музыкальных занятиях, в различных видах музыкальной деятельности. Музыкальное искусство является самым универсальным средством эстетического и нравственного воспитания, формирующего внутренний мир ребенка, способствует формированию общего творческого развития личности, направленного, в свою очередь, на воспитание отзывчивости, художественного воображения, образно-ассоциативного мышления, активизацию памяти, наблюдательности, интуиции, формирование внутреннего мира ребенка, являющихся необходимыми условиями для успешной самореализации в современном социокультурном пространстве.

Литература

1. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.: Музыка. 1973. – 452 с.
3. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. – М.: Просвещение, 1968. – 415 с.
4. Грибкова О.В., Квартальнова Е.А. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 99-105.
5. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. – М.: Просвещение, 1989. – 191 с.
6. Кузичкина С.А. Пути формирования ценностного отношения младших школьников к музыкально-культурному наследию // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 2 (10). – С. 54-58.
7. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. Низамутдинова С.М. Задачи творческого обучения и воспитания в цифровую эпоху // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 2. – 274-281.
9. Потапов Д.А. Исследование креативности личности: структура, уровни, показатели // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т.4. – № 4. – С. 92-101.
10. Радынова О.П. Музыкальное развитие детей. Часть 1. – М.: Владос, 1997. – 606 с.

11. Терентьева Н.А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства. – М.: Прометей, 1990. – 184с.
12. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.
13. Щербакова А.И. Художественное пространство культуры: музыка и музыкальное образование: Учебное пособие. – М.: РГСУ, 2010. – 284 с.
14. Юркевич В.С. Одаренный ребенок: иллюзии и реальность. М.: Просвещение, 2000. – 136 с.
15. Б. Яворский : Сборник. В 2 т. / Ред.-сост. И.С. Рабинович; Общ. ред. Д. Шостаковича ; [Предисловия И. Рабиновича и И. Саца]. Т. 1: Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Сов. композитор, 1972. – 711 с.

Ганичева Юлия Владимировна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: krutko_julia@mail.ru
Ganicheva Yulia V.,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art
of the Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: krutko_julia@mail.ru

**ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ
ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ПЬЕС
Б. БАРТОКА «МИКРОКОСМ»)**

**FORMATION OF AESTHETIC CONSCIOUSNESS
A TEACHER-MUSICIAN (ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE OF PLAYS
BY B. BARTOK "MICROCOSM")**

Аннотация. В статье анализируется художественно-эстетическое сознание как «механизм», который обеспечивает способность личности к эстетическому переживанию, ее умение обращаться с такими уникальными инструментами, как философия и искусство. Именно поэтому авторы интерпретируют художественно-эстетическое сознание как вечный источник творческого созидания, питающий человека на протяжении тысячелетий. В качестве объекта изучения авторы обращаются к циклу пьес Б. Бартока «Микрокосм», который создавался на протяжении 1926-1937 гг. Цикл Бартока, состоящий из ста пятидесяти трех пьес являет собой удивительный музыкальный мир, открывая который можно не только усовершенствовать свои технические навыки, но и открыть для себя новое звуковое пространство. Сочинения Б. Бартока звучат не менее ярко, оригинально и свежо в XXI веке. Размышления о художественном мире Б. Бартока, о создании им нового звукового пространства позволяет понять логику рождения и нового стилевого пространства, и нового фортепианного стиля, и новых выразительных средств.

Ключевые слова: художественно-эстетическое сознание, Белла Барток, «Микрокосм», художественный текст, стилевое пространство, фортепианный стиль.

Abstract. The article analyzes artistic and aesthetic consciousness as a "mechanism" that ensures the ability of a person to aesthetic experience, her ability to handle such unique tools as philosophy and art. That is why the authors interpret artistic and aesthetic knowledge as an eternal source of creative creation that nourishes a person for thousands of years. As an object of study, the authors turn to the cycle of plays by B. Bartok "Microcosm", which was created during 1926-1937. The Bartok cycle, consisting of one hundred and fifty-three pieces, is an amazing musical world, opening which you can not only improve your technical skills, but also discover a new sound space. The works of B. Bartok sound no less bright, original and fresh in the XXI century. Reflections on the artistic world of B. Bartok, on the creation of a new sound space by him, makes it possible to understand the logic of the birth of a new style space, a new formal style, and new expressive means.

Keywords: artistic and aesthetic consciousness, Bella Bartok, "Microcosm", artistic text, style space, piano style.

Формирование художественно-эстетического сознания человека является актуальной проблемой на протяжении нескольких десятилетий и относится к разряду тех проблем, которые никогда не остаются вне зоны внимания научного сообщества. К ней постоянно обращаются представители различных ветвей знания, причем не только гуманитарного, поскольку «два полюса мира современного человека – наука и искусство – являются главной областью приложения творческих способностей людей. Высочайшие требования к уровню знаний и умений, огромное творческое наследие предыдущих поколений, конкуренция – все это приводит творческих людей к необходимости специализироваться, либо в науке, либо в искусстве. Но природа человека такова, что он не может ограничить интересы лишь узкой профессиональной деятельностью, и во все времена ученые интересовались искусством, а художники и артисты – наукой» [2, с. 9]

Если мы обратимся к истории философии, то справедливость этого высказывания станет еще очевидней, так как стремление постичь сущность бытия, понять смысл появления человека на свет, смысл существования человечества, неизменно обращает к этим двум полюсам человеческого сознания. Размышляя о пути, пройденном за тысячелетия философской мыслью, М. Мамардашвили высказывает очень интересную мысль. Он убежден, что изучение философии, постижение этой мысли возможно только в том случае, если за текстом исследователь отказывается от позиции догматического ученого, все знающего, все понимающего, ничему не удивляющегося, а начинают ощущать живую сторону мысли.

И когда «через две тысячи лет мы встречаемся с текстом, он оказывается не элементом книжной учености, а конструкцией, проникнув в которую мы можем оживить те мысленные состояния, которые находятся за этим текстом и которые возникли в людях посредством его. Если бы это было не так, то нам не нужна была бы никакая письменная история, и мы имели бы право ее не помнить, и только архивариусы занимались бы текстами, книгами, рукописями» [4, с. 9]. Если бы это было не так, то нам и не нужны были бы и литературные, поэтические, музыкальные памятники, фольклор, все те свидетельства давно ушедшего прошлого, которые тоже могли бы стать исключительно предметом изучения архивариусов, если бы не несли в себе живое дыхание жизни.

Подход, который предлагает великий мыслитель М. Мамардашвили для изучения философии, с равным успехом мог бы принадлежать художнику, поэту, музыканту. Ведь каждый из них в культурных текстах прошлого ищет черты живого человека, человека-творца, чей творческий дар лег в основу всех великих достижений человечества. Каждый подлинный исследователь стремится проникнуть за внешнюю, конструктивную грань изучаемого культурного текста, в его внутренний мир. Именно там можно услышать пульс времени, его живое дыхание, проникнуть в мир живого человека, этот текст создавшего. И наука, и искусство неразрывно связаны как с феноменом личности, так и с тем, что «есть социальное устройство, которое шире отдельного человека, есть космос, который заведомо больше отдельного человека; есть какой-то разум и душа в общем смысле слова, которые тоже больше человека. И все эти три вещи должны как-то быть соотнесены с каждым отдельным человеком по принципу возможностей человека установить порядок, соразмерный с ним самим» [5, с. 37].

Мамардашвили считает, что философия есть техника установления такой соразмерности» [5, с. 37]. И в этом философия пересекается с искусством, которое можно рассматривать как уникальный, совершенный инструмент для установления соразмерности, для гармоничного существования в системе «Человек-Мир». Философ очень ясно осознавал эту связь, когда писал о том, что «не существует ни одного нашего переживания искусства, которое не было бы связано с каким-то особым пронзительно-радостным состоянием» [6, с. 9]. Пронзительно-радостное состояние философ интерпретирует как эстетическое переживание, как сильный эмоционально-эстетический и интеллектуальный отклик на постигаемый культурный текст.

Художественно-эстетическое сознание – это тот «механизм», который обеспечивает способность личности к эстетическому переживанию, ее умение обращаться с такими уникальными инструментами, как философия и искусство. Именно поэтому мы вправе интерпретировать художественно-эстетическое сознание как вечный источник творческого созидания, питающий человека на протяжении тысячелетий. Но как формируется художественно-эстетическое сознание? Что влияет на этот процесс? На чем строится процесс взаимодействия искусства и личности? Существует множество вариантов решения этой проблемы. О сложности ее свидетельствует схема, разработанная Д.А. Леонтьевым, где он выделяет 24 компонента, необходимых для того,

чтобы художественно-эстетическое сознание эффективно функционировало [2, с. 17].

Первый компонент – художественно-эстетические потребности личности. Для педагогики искусства выявление уровня художественно-эстетических потребностей личности – это первый шаг в осуществлении учебно-воспитательного процесса. Шаг важный и ответственный, поскольку только точное представление о художественно-эстетических потребностях своего ученика позволяет выстроить путь его восхождение к профессиональным и духовным ценностям, путь художественно-эстетического воспитания, необходимого для того, чтобы эта «лестница» не оказалась непреодолимой преградой [10]. Чтобы восхождение по ней соответствовало желанию ученика достичь подлинных высот, несмотря на преграды, встречающиеся на пути.

Изучение уровня художественно-эстетических потребностей личности происходит одновременно с анализом уровня художественной компетентности, тех представлений о художественном творчестве, которые сложились до поступления в высшее учебное заведение. Следует заметить, что этот уровень определяется не только чисто в профессиональной сфере (в области инструментального искусства, вокала, театра, дизайна и т. д.), а в целом, по отношению к сущности художественного творчества. Это очень важный момент в осуществлении процесса формирования художественно-эстетического сознания. Он естественным образом приводит к выявлению ценностно-смыслового содержания личности, к тем представлениям, которые связаны с мироощущением, мировосприятием, мировоззрением.

Следующий шаг – начало работы над освоением художественного произведения. Здесь Леонтьев строит следующую цепочку:

- смысловое содержание произведения;
- чувственная форма произведения;
- рекламная оболочка произведения;
- культурный фон взаимодействия;
- групповые формы и ценности;
- жизненная ситуация;
- художественный вкус;
- художественные запросы;
- общая установка;
- мотив потребления;
- критерии выбора произведения;

- критерии оценки произведения;
- выбор произведения;
- предварительная частная установка;
- физический контакт с произведением;
- встречная внутренняя деятельность;
- предварительная эмоция;
- вхождение в произведение;
- переработка содержания и реконструкция мира произведения;
- художественное переживание и перестройка смысловых структур;
- оценка произведения [2, с. 21].

В целом эта цепочка представляется достаточно логично выстроенной. Чтобы было понятно, как в процессе освоения художественного текста происходит процесс становления художественно-эстетического сознания личности, рассмотрим его на конкретном примере и остановимся на наиболее значимых пунктах цепочки. В качестве объекта изучения обратимся к циклу пьес Б. Бартока «Микрокосм», который создавался на протяжении 1926-1937 гг. Обращение к этому циклу продиктовано тем, что молодой музыкант, согласившийся участвовать в эксперименте, планирует в дальнейшем реализовать свои возможности в качестве педагога.

Цикл Бартока, состоящий из ста пятидесяти трех пьес являет собой удивительный музыкальный мир, открывая который можно не только усовершенствовать свои технические навыки, но и открыть для себя новое звуковое пространство. Но для того, чтобы достичь этой цели педагог-музыкант должен, в первую очередь, оценить возможности своего ученика, наметить «маршрут» его путешествия по «Микрокосму» Б. Бартока.

Первый шаг по освоению цикла Б. Бартока заключался в проведении исполнительского и педагогического анализа. То есть, изучение началось с анализа тех возможностей, которые в цикле заложены, возможных трудностей, которые необходимо будет преодолевать маленькому пианисту. На основании проведенного исполнительского и педагогического анализа бы созданы собственные варианты объединения пьес (по 4-5 контрастных пьес), которые давали возможность решать проблему постепенного освоения музыкального текста. На этом этапе работы молодой музыкант учится определять смысловое содержание произведения, его форму, его конструктивную модель и те задачи, которые автор ставил, создавая цикл.

Второй шаг обращает его к тому, почему композитор избрал те или иные стилистические приемы, откуда возникло такое удивительное разнообразие приемов фортепианной техники, как возник именно такой звуковой образ фортепиано. Это шаг в мир художественного творчества композитора, требующий осознания и культурный фона, на котором происходит взаимодействие композитора, его сочинения исполнителя, тех групповых форм и ценностей, которые определяют мировоззренческие позиции каждого из участников творческого взаимодействия, той жизненной ситуации, которая определила как необходимость создания музыкального сочинения, так и желание его изучать.

На этом этапе уже явственно проявляется художественный вкус молодого музыканта, те художественно-эстетические представления, которые определяют его художественно-эстетические запросы, общие установки и мотивы, которыми он руководствовался, обратившись к циклу Бартока. Активный процесс становления художественно-эстетического сознания позволяет определить: критерии выбора произведения, его оценки. Это уже следующий шаг, когда возникает физический контакт с произведением, рождается встречная внутренняя деятельность, это этап непосредственного вхождения в мир художественных образов композитора.

Это значительный шаг в процессе становления художественно-эстетического сознания молодого музыканта. Время осмысления тех художественных ценностей, которые хранятся в авторском мире. Наступает время переработки содержания, молодой музыкант приступает к реконструкции изучаемого мира. Художественно-эстетическое переживание становится тем инструментом, который определяет направление перестройки постигаемых смысловых структур, помогает дать адекватную оценку произведения. В это время появляется потребность как можно глубже проникнуть в мир изучаемого композитора, не довольствуясь только знакомством с данным конкретным сочинением.

Появляется желание как можно ближе познакомиться с фортепианными сочинениями композитора: Сонатиной, Шестью румынскими танцами, Пятнадцать венгерскими народными песнями, Сюитой ор. 14, написанной в 1916 г., Этюдами, созданными в 1918 г., программным циклом «На вольном воздухе», циклом «Девять маленьких пьес» и т. д. Это помогает прочувствовать, понять, услышать то звуковое пространство, которое создано фортепианными сочинениями Б. Бартока. Понять, что «среди крупнейших музыкантов мира, живших в первой половине XX века, Бела Барток занимает одно из наиболее почетных

мест. Его вклад в сокровищницу новой европейской музыки исключительно велик, а влияние на развитие музыкального творчества в разных странах мира – включая и страны социализма – продолжает ощущаться и в наши дни» [7, с. 5].

Эти слова, написанные музыковедом И.В. Нестьевым в 80-е годы XX века, сохраняют свою актуальность и в наши дни: сочинения Б. Бартока звучат не менее ярко, оригинально и свежо в начале XXI века. Размышления о художественном мире Б. Бартока, о создании им нового звукового пространства позволяет понять логику рождения и нового стилевого пространства, и нового фортепианного стиля, и новых выразительных средств. А это уже путь к пониманию логики рождения, самоутверждения и трансформации ценностных парадигм в пространстве культуры [11], что очень важно для становления художественно-эстетического сознания личности.

Так освоение художественного текста становится реальным способом формирования художественно-эстетического сознания личности, ее становления, ее профессионального и духовного роста.

Литература

1. Бордюгова С.И. Концертно-исполнительская деятельность как эффективная форма духовно-нравственного воспитания и развития личности // Музыка в школе. – 2021. – № 3. – С. 41-51.
2. Копцик В., Рыжов В., Петров В. Этюды по теории искусства. Диалог естественных и гуманитарных наук. – М.: ОГИ, 2004. – 368 с.
3. Корсакова И. А. Об актуальности эстетического воспитания средствами музыки // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 3 (15). – С. 25-29
4. Мамардашвили М. Лекции по античной философии. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014. – 256 с.
5. Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 608 с.
6. Мамардашвили М. Эстетика мышления. – М.: Московская школа политических исследований, 2001. – 416 с.
7. Нестьев И., Христиансен Л. Барток // Музыка XX века. Очерки. Часть II 1917-1945. – М.: Музыка, 1987. – С. 5-58.
8. Подповетная Е.В. Художественно-эстетическое воспитание детей в процессе интеграции образования // Искусство и образование. – 2021. – №. 1 (129). – С. 188-198.
9. Резаков Р.Г. Проблемы формирования интеллектуальной элиты в системе непрерывного образования // Педагогический научный журнал. – 2021. – № 4. – С. 30-39.
10. Щербакова А.И. Музыкальное образование и воспитание в современном мире: историко-культурологический аспект // Казанская наука. – 2011. – № 3. – С. 159-161.

11. Щербакова А.И. Музыка в постижении процесса рождения, самоутверждения и трансформации ценностных парадигм в пространстве отечественной культуры // Педагогика искусства. – 2015. – № 1. – С. 55-63.

Щербаков Василий Федорович

кандидат педагогических наук, профессор
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского,
профессор Российского государственного социального университета

e-mail: pianorus@mail.ru

Shcherbakov Vasily F.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Professor of the Russian State Social University

e-mail: pianorus@mail.ru

Давыдова Анна Александровна

кандидат педагогических наук,
доцент Российского государственного социального университета

e-mail: adavidova70@mail.ru

Davydova Anna A.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Russian State Social University

e-mail: adavidova70@mail.ru

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

И.А. Корженевский

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ВАЛЬТЕРА ГИЗЕКИНГА

CREATIVE PORTRAIT OF WALTER GIESEKING

Аннотация. В статье освещается творческий портрет одного из самых выдающихся пианистов своего времени В. Гизекина, игра которого отличалась строгостью, точностью в прочтении нотного текста, проникновенной лиричностью. Он – родоначальник нового стиля исполнения, пришедшего на смену романтического. Также в работе рассматриваются особенности музыкально-педагогической системы, разработанной В. Гизекиным в соавторстве со своим учителем Карлом Леймером и получившей название «Метод Леймера-Гизекина».

Ключевые слова: Вальтер Гизекин, фортепианно-педагогическая система Леймера-Гизекина, интерпретатор, фортепианная школа

Abstract. The article highlights the creative portrait of one of the most outstanding pianists of his time, Walter Giesecking, whose playing was distinguished by rigor, accuracy in reading the musical text, and soulful lyricism. He is the founder of a new style of performance that has replaced the romantic one. The paper also examines the features of the musical-pedagogical system developed by W. Giesecking in collaboration with his teacher Karl Leimer and called «The Leimer-Giesecking Method».

Keywords: Walter Giesecking, piano-pedagogical system of Leimer-Giesecking, interpreter, piano school.

Музыкальное обучение, развитие музыкально-творческих способностей и формирование художественной культуры невозможно без знания методических концепций ведущих фортепианных школ отечественного и зарубежного наследия. Его необходимо изучать и исследовать современному педагогу-пианисту, особенно начинающему свой профессиональный путь.

В истории фортепианного искусства XX века трудно найти более самобытного пианиста, чем Вальтер Гизекин. Его становление произошло в век Ферручо Бузони, Сергея Рахманинова, Артура Шнабеля, музыкантов, менявших коренным образом художественные задачи. Наступала эра более содержательной игры, на первый план выходило духовное и интеллектуальное богатство искусства интерпретаторов.

Вальтер Гизекинг – это оригинальный исполнитель французской и немецкой музыки. Гизекинг писал о своём исполнении французской музыки: «Уже неоднократно высказывалось недоумение, почему деятельность интерпретатора немецкого происхождения так широко ассоциируется с чисто французской музыкой. Самым простым, правда несколько суммарным ответом был бы следующий: музыка не знает границ, она – «наднациональный язык, понятный всем народам» [2; с.99]. Это был педагог, который на практике претворял в консерватории Саарбрюккена выработанную им и К. Леймером систему воспитания молодых пианистов.

Вальтер Гизекинг обладал фотографической памятью и изучал партитуру, проводя за чтением долгие часы, представляя, как он будет исполнять произведение, продумывая аппликатуру, оттенки. Поражает его интерпретация сочинений В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта и И. Брамса. Вальтер Гизекинг известен и своими удивительными трактовками сочинений К. Дебюсси и М. Равеля, в которых изумляет его тонкое ощущение звука: от мощного *f* до едва слышимого *p*. Именно благодаря репертуару французских мастеров он получил мировую известность. Гизекинг обладал способностью как бы остановить мгновение, донести до слушателя все настроения композитора. Он замечал: «Дебюсси с самого же начала представился мне совершенно естественным и понятным – столь естественным, что интерпретация его никогда не составляла для меня никакой проблемы <...>. Можно ли музыку, которая кажется великолепно звучащей и которая совершеннейшим образом воплощена, неправильно воспринять или даже... вовсе не принять?» [2, с. 100].

В творческом репертуаре Гизекинга есть и произведения русских композиторов: С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, П. И. Чайковского. К сожалению, записи отдельных композиторов не производились. В исполнении Второго и Третьего концертов Рахманинова пианист показал еще одну грань своих экстраординарных способностей: удивительную виртуозность, далёкую от изысканности музыки Дебюсси.

Известно, что записи Гизекинга очень нравились В. Софроницкому. Они вызывали в нём особую радость, смешанную с почтительностью. Он говорил, что в его игре есть замечательное целомудрие; восхищался мудрым мастерством, которому, по его словам, нужно учиться. [7, с. 4]. Пианиста он слышал на концерте всего один раз и жалел об этом.

Глубоко чувствительные и виртуозные выступления Гизекинга мгновенно узнаваемы, поскольку совершенно лишены манерности или ужимок.

Гизекинг родился 5 ноября 1895 года в Лионе (департамент Рона, Франция). Отметим, что происхождение композитора позволяло ему свободно чувствовать себя при исполнении произведений как немецких, так и французских композиторов.

Мать Гизекинга родом из Берлина; отец родился в Вестфалии, в деревне Ладе (в районе Миндена). Все предки Гизекинга – немцы. Детские годы Гизекинга прошли в Италии, близ Неаполя, и на Лазурном побережье во Франции. Его родители были против школьного образования, и до 16 лет Гизекинг учился самостоятельно.

Отец заставлял мальчика играть гаммы и упражнения на скрипке и фортепиано, но на последнем инструменте игра давалась Вальтеру заметно лучше.

Несмотря на то, что Гизекинг играл на пианино с четырех лет, он не получал должного образования, пока его семья не переехала в Ганновер в 1911 году. Здесь, в возрасте шестнадцати лет, он стал учеником Карла Леймера в Ганноверской консерватории, где оставался в течение трех лет, после чего у него не было дальнейшего обучения. Известно, что в 1911 году Гизекинг приезжал на родину отца, в деревню около Ганновера, где он молниеносно освоил орган и замещал церковного органиста в Ладе.

В 17 лет он обратил на себя внимание тонкой интерпретацией четырёх баллад Ф. Шопена, дал подряд шесть концертов, в которых исполнил все 32 сонаты Л. Бетховена. Война и служба в армии ненадолго прервали учёбу Гизекинга, но уже в 1918 году он окончил консерваторию и вскоре стал известным. В основе его успехов лежала как феноменальная одарённость, так и последовательное применение им в собственной практике нового и разработанного совместно с учителем и другом Карлом Леймером метода занятий, фортепианно-педагогической системы, получившей название «Метода Леймера – Гизекинга». Его основы они изложили в двух брошюрах, выпущенных в 1931 году. Суть этого метода, как отмечает советский исследователь профессор Г.М. Коган, «состояла в предельно сосредоточенной умственной работе над произведением главным образом без инструмента и в мгновенном максимальном расслаблении мышц после каждого усилия во время исполнения» [3, с. 96].

Гизекинг развил в себе поистине уникальную память, позволявшую ему разучивать сложнейшие произведения со сказочной быстротой, способствующей огромному расширению его репертуара. «Я могу учить наизусть где угодно, даже в трамвае: ноты запечатлеваются в моем сознании, и, когда они туда попадают, их уже ничто не заставит исчезнуть» – признавался он [2, с. 16].

Во время обучения в консерватории Гизекинг много занимался, участвовал в занятиях студенческого оркестра, самостоятельно расшифровывал и исполнял партию цифрованного баса. В 1913 году в рамках ученических концертов он выступил с четырьмя монографическими программами из произведений Ф. Шопена, Р. Шумана, Л. Бетховена.

В период с ноября 1915 по февраль 1916 года, перед уходом в армию, в возрасте двадцати лет, он сыграл все сонаты Бетховена (за исключением двух лёгких ор.49) в цикле из шести концертов – выдающееся достижение для столь юного пианиста. Хотя Первая мировая война прервала начало его карьеры, в 1920 году на одном из своих семи сольных концертов он исполнил музыку Дебюсси и Равеля, композиторов, с которыми музыкант был связан на протяжении всей своей жизни. Интересно, что молодой Гизекинг был провозглашён «новым Антоном Рубинштейном» – титул, который вряд ли можно было бы применить к нему же спустя 30 лет. Дебюты последовали в Лондоне, Америке и Париже в течение 1920–х годов, а в течение 1930–х годов пианист потратил большую часть своего времени, путешествуя по Европе, Северной и Южной Америке.

В. Гизекинг, как никто другой, содействовал тому, что искусство сохранило для слушателей первозданную свежесть, непосредственность музицирования, атмосферу импровизационности – то, что отличало выдающихся мастеров прошлого, создавало естественный контакт артиста и публики. Гизекинг владел звуком до такой степени, что, когда он играл указанные Дебюсси *rrr*, его было слышно в любом месте огромного зала. И это действительно были три *rrr*. Он достиг полного слияния с музыкой Дебюсси. Неудивительно, что аристократическая сила и утончённость Гизекинга вызывали зависть. Французы так и не простили немецкому пианисту его знаменитость.

О его педальной технике говорят, что она находилась в безупречной гармонии с его руками и пальцами, сердцем и разумом. Он мог изменять цвета и оттенки в их многоплановости, неизвестной другим пианистам. Его владение педалью было непревзойдённым, в особенности он был мастером полупедали. Гизекинг отмечал, что правильная педализация достигается не пальцами, а головой; зависит не от ноги, а от уха. Существует такой контролирующийся автоматизм: то, что воспринимается слухом, должно претворяться в движение ноги. Поэтому правильная педализация – это мгновенная реакция на услышанное и является результатом самоконтроля пианиста.

Исполнительский репертуар Вальтера Гизекина был чрезвычайно широк: от барокко до музыки XX века. Из современных ему композиторов Гизекин исполнял произведения Ф. Бузони, П. Хиндемита, Э.В. Корнгольда, Э. Кшенека, Ф. Пуленка, Х. Пфицнера, А. Шёнберга и И.Ф. Стравинского, многие из которых посвятили ему свои произведения.

Творческий почерк Гизекина не отличался интеллектуальной индивидуальностью Д. Шнабеля или перфектностью Микеланджели. Гизекин в своём исполнении охватывает всё заложенное в авторском тексте. Мы узнаём великого пианиста по неповторимой интонации, штрихам, фразировке в его игре. Она, возможно, лишена романтического начала, но при этом он руководствуется своими ощущениями и представлениями о стиле и эпохе. Работа мастера над авторским текстом, его претворение в звук, логично выстроенная структура придают его игре неповторимую индивидуальность и передают личностное ощущение от интерпретируемой музыки.

Что бы ни играл Гизекин – И.С. Баха или Р. Шумана, В.А. Моцарта или К. Дебюсси, Э. Грига или А.Н. Скрябина, – он всегда безошибочно угадывал стилистику композитора: находил необходимые краски, тембр и фразировку. Мы остановимся на интерпретации произведений И.С. Баха.

Исполнение Гизекиным сочинений Баха в чём-то напоминает Гленна Гульда, поскольку в нем нет романтического флёра, излишней педали; менее эмоционально. В то же время, Гизекин передаёт тончайшее настроение в баховской полифонии. Особенно хотелось бы выделить исполнение им Английских сюит и партит. Гизекин трактует их как единое целое. Под его руками полифоническая структура Баха становится воздушной, живой, экспрессивной. Исполнение пианистом «Хорошо темперированного клавира» очень своеобразно. Он словно пытается возвыситься над изобразительными сюжетами и передавать их, как повествование. К сожалению, сегодня исполнения Баха Гизекином не настолько хорошо известны широкому кругу слушателей. В дискографии самого пианиста его записи сочинений Баха критикой отодвинуты на задний план. Ярким примером служит его интерпретация Английской сюиты № 2 a-moll, BWV 807. Её отличает лёгкость, предельная ровность, устремлённость вперёд, пластика, равномерная динамика, строгие штрихи, волевые длинные ноты, яркие контрасты – танец в его чистом виде. Нигде нет одинаковых повторов: в каждой ноте мы слышим что-то новое, напряжённые паузы, где-то интересные нежные и красивые, выделенные проведения тем, как бы найденные непосредственно Гизекином (иногда они кажутся вычурными на

общем фоне). Где-то пианист считает по такту, делая первые доли подчёркнуто сильными. Часто улавливаешь устремлённость от начала к концу. С каждой пьесой слышатся абсолютно новые темп и задачи, удивительно осмысленные характер, построение и соотношение частей, напряжённые, «говорящие» интервалы, верность характеру, отрешённость от всего, кроме содержания. Абсолютно певучие, подлинно баховские фразы. Предельная собранность, подчинённость дыханию. Напряжённость (в т. ч. темповая, которая нигде не снижается), вдумчивость, нигде нет ничего «слишком». Подчёркнутые люфты и границы фраз. Много пластов, ритмических рисунков. Постоянный внутренний тонус, в отличие от Гульда, который играет Баха монументально, беспристрастно, сохраняя общее состояние до конца сюиты. Гизекинг показывает стиль произведений. Музыка сюиты звучит стройно, подобно готическому собору, легко и строго в духе танца. У Гульда каждая нота «разговаривает», каждая чеканная тема предельно выразительна. Все нюансы достигаются чёткостью штриха и дыхания, нет спешки, везде сохраняется единый пульс.

Репертуар Гизекинга включал произведения Бетховена, которого он играл тоже по-своему, в моцартовском духе, отказываясь от всякого пафоса и романтизации, стремясь к ясности, красоте звука, стройности пропорций.

Разумеется, Гизекинг не мог пройти мимо немецкой романтической музыки. Его интерпретации произведений Шуберта, Шумана и Брамса звучат искренне, с присущей им эмоциональностью. Мало у кого из пианистов его времени было живое, доверительное обращение к слушателю. Наиболее интересны в этой связи трактовки Гизекингом сочинений Шумана и Брамса.

В фортепианных циклах Шумана Гизекинг подчёркивает прежде всего их сквозное развитие. Пьеса плавно переходит в пьесу. Перед нами не просто цикл миниатюр, а цикл, наполненный неким «сюжетом», переданным пианистом с великолепным мастерством.

Иное дело – музыка Брамса. Подлинными шедеврами исполнительского мастерства Гизекинга являются поздние циклы миниатюр Брамса (ор. 116–119). В них пианист не только выявил созерцательность и ощущение композитором природы и окружающего его мира, но и почти болезненное одиночество. Некоторые интермеццо в исполнении Гизекинга звучат не только светло и проникновенно, но и щемяще, трагически.

Записи Гизекинга произведений Дебюсси и Равеля и сегодня являются эталонными. Они до сих пор не устарели. За прошедшее после смерти Гизе-

кинга время появились новые исполнители. Творчество того же Дебюсси великолепно интерпретировал Артуро Бенедетти Микеланджели, а Равеля – Робер Казадезюс и Самсон Франсуа. Тем не менее в исполнении Гизекина представлена широкая звуковая палитра для исполнительского понимания музыки композитора. В связи с интерпретацией Гизекиным фортепианного творчества Дебюсси Л. Г. Григорьев писал: «...Импрессионизм Гизекина поражал невиданным богатством красок, тончайших оттенков, восхитительной рельефностью воссоздания всех деталей зыбкой музыкальной ткани, способностью как бы «остановить мгновение», донести до слушателя все настроения композитора, всю полноту запечатлённой им в нотах картины». И дальше: «Интерпретация Дебюсси и Равеля воспринимается не как трактовка, а как естественное течение самой музыки, и не воспринимать её или воспринимать «неправильно» просто невозможно» [1, с. 97].

Как уже отмечалось выше, Гизекин оставил эталонные исполнения произведений Равеля и Дебюсси. Его интерпретации этих композиторов поделили его жизненный путь на «до» и «после». Поскольку знакомство с творчеством Дебюсси произошло с пьесой «Отражения в воде», то её мы и проанализируем в исполнении Вальтера Гизекина и Артуро Бенедетти-Микеланджели, пианиста на 25 лет младше Гизекина и прославившегося во второй половине двадцатого века своими трактовками фортепианного творчества Клода Дебюсси.

В записи (13-14.08. 1958, Лондон) можно услышать, как Гизекин создаёт правдоподобный во времени и пространстве образ водной глади: прозрачными тонами аккорды; звук, имеющий цвет; свобода и рубатность; равномерная динамика; оправданные кульминации. С ритмической точки зрения имеют вес и вектор мелкие длительности, а также арки сильных долей. Сказочность, мечтательность, созерцательность и воздушность, господствующие на протяжении всей пьесы, особенно подчёркиваются плотностью октав в коде. Шлейф создаётся педалью и пальцами. Перед нами картина, где у каждой детали своя уникальность и неповторимость, стремление удержать это наслаждение происходящим.

Запись «Отражений в воде» Артуро Бенедетти-Микеланджели (13.06.1987) отличается осторожной поступью и повествовательностью, будто воссоздающей гимн «одушевлённой» воде, природе: «всплески» и важные события сменяют друг друга в произведении. У Микеланджели «вода» более «весомая», реальная и менее фантастическая. Зато в конце звучат более

угловатые пунктиры, а также больше рубатности в коде и изобретательности в штрихе, атмосфере звука и создании образа.

В работе со своими учениками Вальтер Гизекинг использовал разработанную им систему воспитания молодых пианистов. Эта фортепианно-педагогическая система получила название «Метода Леймера – Гизекинга». Поэтому мы считаем необходимым внести её основные положения в наше исследование. Речь пойдёт о трёх китах фортепианной грамотности:

1. Изучение музыки, её запоминание и исполнение;
2. Релаксация всех мышц, спокойствие и экономия движений, постоянная включённость ушей.

3. В музыкальной интерпретации объединяются два фактора: точность тексту и опора на интуицию. Это можно объяснить одним требованием Карла Леймера: избегание лишних движений и расслабление всех не занятых в данный момент игрой мускул.

Леймер называл технику некоей премудростью, неизвестной ранее музыкальному миру [2, с. 33], поэтому он утверждал, что работа над ней – это тоже умственная работа, которая при правильном, интенсивном выполнении с концентрацией внимания способствует быстрому овладению техническими успехами [2, с. 13]. Недостаточно сосредоточенную игру гамм и этюдов на протяжении многих часов Леймер считал ошибочным путём, влияющим на духовную составляющую ученика и его здоровье, а также часто даже вызывающим нервное расстройство перед экзаменом или после него. [2, с. 34]. Леймер полагал, что основательного владения немногими этюдами достаточно для достижения развитой техники, которую таким способом можно приобрести в поразительно короткий срок, в то время как приблизительное овладение многими этюдами замедляет рабочий процесс, требует много времени и действует отрицательно на нервы [2, с. 33-34]. По его мнению, необходимо использовать имеющееся в распоряжении время для изучения большего количества классических произведений, сонаты Гайдна. Моцарта, Бетховена, Шуберта, а также камерной музыки и оркестровых произведений [2, с. 33-34] (нельзя не согласиться с Карлом Леймером в том, что этот материал музыкально превосходит даже лучшие этюды). При этом, как указывает Т. Лысова, рассматривающая в своей методической работе систему Леймера, педагог должен заботиться о том, чтобы ученик чувствовал красоту произведений классиков [6, с. 22].

Вкратце мы изложили метод Леймера. Можно выделить более детально отдельные моменты.

1. Естественное положение пальцев и рук (как при ходьбе).
2. Умеренное и естественное напряжение мускулов без «расхлябанности» движений.
3. Полный покой кисти, руки и пальцев перед нажатием клавиши для достижения осознанного, отвечающего всем требованиям звукоизвлечения.
4. Применение всех способов звукоизвлечения (игры активными пальцами и весом руки).
5. Развитие памяти посредством рефлексии.
6. Развитие ритмического, динамического и колористического слуха.
7. Развитие техники интерпретации посредством внутренних представлений.
8. Естественность исполнения при точном следовании нотному тексту.

Немаловажным условием значительных достижений исполнителя является точное следование нотному тексту, тогда как некоторые пианисты допускают при исполнении его изменения. Это связано, по мнению В. Гизекинга с поверхностной игрой, с неуважением к замыслу композитора. Известно высказывание на этот счёт Гизекинга: «Лишь недостаточно одарённые музыканты, не умеющие полностью познать содержание произведения, ищут прибежища в вольностях, чтобы сделать вещь, которая им скучна (так как ее не вполне понимают), «интересной». В результате всегда – фальсификация» [2, с. 12].

Имена учеников Гизекинга почти неизвестны в нашей стране, но тем не менее о некоторых всё же сохранилась информация, например, об Альберте Фербере и Йорге Дермусе, музыкантах, творческий портрет которых мы достаточно кратко охарактеризуем.

Альберт Фербер (1911–1987) – швейцарский пианист, чья международная концертная карьера длилась четыре десятилетия. Он был исполнителем и педагогом, делал записи. Фербер наиболее известен как концертный пианист и звукорежиссёр, но с театром и кино был связан недолго. Также он дирижировал театральными оркестрами в 1940-х годах в таких постановках, как «Опера нищего» И. К. Пепуша. Чуть позже он появился в роли пианиста в фильме Брайана Хёрста «Метка Каина» (1947) и написал музыку для двух фильмов: «Палач ждёт» (1947) и «Смерть в руке» (1948). После выхода в свет сборника из шести песен на тексты Поля Верлена исполнительская деятельность и постоянная занятость не позволяли ему продолжать сочинять музыку

вплоть до конца жизни. Фербер активно занимался педагогической работой, ранний опыт которой он получил в Италии, где был заместителем своего бывшего учителя Карла Леймера. Известно, что, находясь в Швейцарии, он часто играл для С. Рахманинова.

Йорг Демус – один из учеников Гизекинга, – австрийский пианист и композитор. Он окончил Венскую музыкальную академию в 1945 году, затем стажировался в Париже у Ива Ната и в Саарбрюккене у Вальтера Гизекинга. Демус активно концертировал по разным странам Европы, начиная с 1950 года. В 1956 году завоевал первую премию на Международном конкурсе пианистов имени Бузони.

В сольном творчестве Демуса основное место занимает романтический пианизм: за исполнение сонат Бетховена он был удостоен в 1977 году награды Венского Бетховенского общества, широко признана его полная запись фортепианных пьес Шумана, за которую в 1986 году ему была присуждена премия Роберта Шумана. Йорг Демус также много выступал в ансамбле, аккомпанируя таким выдающимся мастерам, как Элизабет Шварцкопф и Дитрих Фишер-Дискау. Особую страницу в исполнительской карьере Демуса составляет его фортепианный дуэт с Паулем Бадурой-Шкодой, с которым была совместно написана книга об интерпретации фортепианных сонат Бетховена.

На сегодняшний день имя Вальтера Гизекинга золотыми буквами вписано в историю мирового музыкального искусства. Он разговаривал со слушателем на чистейшем музыкальном языке и способствовал тому, что новое мастерство интерпретации сохранило для слушателей первозданную свежесть, непосредственность музицирования, атмосферу импровизационности – всё, что отличало выдающихся мастеров прошлого и способствовало контакту пианиста и публики.

Трактовки Гизекинга не теряют своей художественной ценности и поныне. Интерес к его записям сегодня огромен, особенно к тем, которые записаны с радиотрансляций и живых концертов пианиста. Они представляют Гизекинга как вдохновенного интерпретатора. Издаются монографические комплекты с записями Бетховена и Моцарта, Дебюсси и Равеля.

Гизекинг оставался верен своим творческим принципам на протяжении всей жизни, но в последнее послевоенное десятилетие его игра приобрела несколько иной характер: звук, сохранив свою красоту и прозрачность, стал полнее и глубже; совершенно фантастическим стало мастерство педализации

и тонкость пианиссимо, когда едва слышный затаенный звук доходил до дальних рядов зала; наконец, высочайшая точность соединялась с подчас неожиданной и впечатляющей страстностью. Именно в этот период были сделаны лучшие записи артиста с собраниями сочинений Баха, Моцарта, Дебюсси, Равеля, Бетховена, концертов романтиков. При этом точность и совершенство его игры были таковы, что большая часть пластинок записывалась почти без подготовки и повторений.

Гизекинг оставил одно из самых полных звучащих собраний моцартовской музыки. Оценивая эту работу, западногерманский критик К.-Х. Манн отмечал, что «в целом эти записи отличаются необычайно гибким звуком и к тому же звуком почти болезненной ясности, но также и поразительно широкой шкалой выразительности, и чистотой пианистического туше». [6, с. 13] Это, по словам Л. Григорьева, полностью соответствует убеждению Гизекинга, что «таким образом объединяются чистота звука и красота выразительности так, что совершенная интерпретация классической формы не снижает силу глубочайших чувств композитора» [1, с. 97].

В своих немногочисленных статьях Гизекинг формулирует принципы исполнения музыки композиторов разных эпох (Баха, Моцарта, Бетховена, Дебюсси, Равеля), даёт рекомендации для правильного звукоизвлечения и использования педали, также излагает способ изучения музыки путём чтения нот, характеризует системы работы на фортепиано как дома, так и на занятии, описывает, какой должна быть подготовка к концерту, размышляет, нужны ли многочасовые технические упражнения.

Возможно, указанные практические методы не могут подойти всем пианистам. Гизекинг был достаточно одарён. Но большинство положений системы во многом созвучны с тем, чему учили своих воспитанников выдающиеся музыканты – В. И. Сафонов, И. Гофман, Ф. М. Blumenфельд, Н. Игумнов. «Общие взгляды на искусство и практические советы, вынесенные знаменитыми музыкантами – педагогами из собственного опыта, могут стать руководством для педагогов и любого, кто хочет достичь высокого уровня игры на фортепиано» [4]. Полезное в методе Леймера – Гизекинга могут почерпнуть для себя не только артисты масштаба Гизекинга, но и широкий круг педагогов и учащихся.

Литература

1. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: Биографические очерки. – М.: Сов. композитор, 1987. – 286 с.
2. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру — Гизекинг. – М.: КЛАССИКА–XXI, 2009. – 113 с.
3. Коган Г. Л. У врат мастерства. – М.: КЛАССИКА–XXI, 2004. – 54 с.
4. Кускова Е. А. Актуальность методики Леймера – Гизекинга в современном фортепианном образовании // Культурология и искусствоведение: материалы II Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2016. – С. 40-42.
5. Кэ М. Русский авангард в фортепианном творчестве начала XX-столетия // Искусство и образование. – 2021. – № 4 (132). – С. 49-55.
6. Лысова И. Я. Педагогическая система К. Леймера – В. Гизекинга. – Надым. 2018. – 36 с.
7. Никонович И. В., Скрыбин А. С. «Воспоминания Софроницкого». – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2008. – 101 с.
8. Стародубровская Е.А. Эмоционально-образная сфера фортепианных произведений К. Дебюсси (на примере пьес "Пагоды" и "Кукольный Кэк-Уок") // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 3. – С. 177-194.
9. Шайхутдинов Р.Р. Интервью с Верой Борисовной Носиной (начало) // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 4 (16). – С. 41-46.

Корженевский Илья Александрович,

ассистент-стажёр МГИМ им. А. Г. Шнитке

(научный руководитель: кандидат искусствоведения,

профессор Р.Р. Шайхутдинов)

e-mail: korzhen1996@gmail.com

Korzhenevsky Ilya A.,

assistant trainee at the Schnittke Moscow State Institute of Music

(research advisor: Candidate of Art History,

Professor R.R. Shaykhutdinov)

e-mail: korzhen1996@gmail.com

О ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б.А. ПЕЧЕРСКОГО**ABOUT THE PIANO WORK OF BORIS PECHERSKY**

Аннотация. Статья посвящена фортепианному творчеству современного композитора классика, Заслуженного деятеля искусств РФ – Бориса Абрамовича Печерского. Фортепианное творчество Б.А. Печерского, как и вся инструментальная музыка композитора, – это кладезь для музыковедческого исследования и преподавания индивидуального инструментального исполнительства. В качестве примера в статье рассматриваются следующие циклы композитора: «Двухголосные инвенций в стиле барокко», подобный 15-ти двухголосным инвенциям И.С. Баха, который может использоваться для начального изучения и исполнения полифонической фактуры в классе фортепиано; «Виртуозности» (20 этюдов возрастающей трудности), десять из которых схожи по технической сложности с циклом «Искусство беглости пальцев» К. Черни, и, десять последующих имеют степень сложности на равне с этюдами М. Мошковского, а также произведение – «Сонатина-портрет», имеющая необычное построение и художественный образ. С позиции музыкознания раскрывается стилистика произведений Б.А. Печерского на основе жанра и тонального плана (неоклассика, техника расширенной тональности, хроматика, хроматическая тональность, переменный метр, полиритмия или другие техники). Отмечается важность программности произведений композитора для обучения. Необходимость включения его произведений в содержание современного урока фортепиано для понимания учащимися истории и эволюции гармонии, музыкального языка, формы, изменяющихся на протяжении века произведений отечественных композиторов классиков.

Ключевые слова: Б.А. Печерский, композитор, фортепианное творчество, инвенции, этюды, сонатная форма.

Abstract. The article is devoted to the piano creativity of the modern classical composer, Honored Artist of the Russian Federation – Boris Abramovich Pechersky. The piano creativity of B.A. Pechersky, like all the composer's instrumental music, is a basis for musicological research and teaching of individual instrumental performance. As an example, the article considers the following works of the composer: "Two-voice inventories in the Baroque style", similar to the 15 two-voice inventories of I.S. Bach, which can be used for the initial study and performance of polyphonic texture in the piano class; "Virtuosity" (20 etudes of varying difficulty), ten of which are similar in technical complexity to the cycle "The Art of finger fluency" by K. Cherni, and ten subsequent ones have a degree of complexity equal to with sketches by M. Moshkovsky, as well as the work – "Sonatina-portrait", which has an unusual construction and artistic image. From the point of view of musicology, the stylistics of B.A. Pechersky's works is revealed on the basis of genre and tonal plan (neo-classical, extended tonality technique, chromatic, chromatic tonality, variable meter, polyrhythmy or other techniques). The importance of the programmability of the composer's works for teaching

is noted. The need to include his works in the content of a modern piano lesson for students to understand the history and evolution of harmony, musical language, form, and the works of Russian classical composers that have been changing over the century.

Keywords: B.A. Pechersky, composer, piano creativity, inventions, etudes, sonata form.

Борис Абрамович Печерский – Заслуженный деятель искусств РФ, композитор, пианист, член Союза композиторов России, председатель творческой секции композиторов Москвы по музыке для детей и юношества, Лауреат международных конкурсов, автор многочисленных сочинений в самых различных жанрах инструментальных жанрах и не только, профессор Московского городского педагогического университета.

Рассказывая о фортепианном творчестве Б.А. Печерского необходимо, прежде всего, начать с полифонических сочинений, а именно с цикла «Двухголосные инвенций в стиле барокко». Как пишет сам автор в своем сборнике «Двухголосные инвенций в стиле барокко»: «Уходящий 20-й век почти не оставил значительных полифонических циклов, ориентированных на начинающих пианистов, в отличие от великих образцов концертного полифонического репертуара П. Хендемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и т.д. Современные исследователи считают, что «значимость собственно полифонических приёмов ушла на второй план, уступив первенство полифоническим принципам, пронизывающим современное музыкальное мышление» [5, с. 202]. Задача «Двухголосных инвенций в стиле барокко» – приобщение юных пианистов к особенностям полифонического мышления на самом раннем этапе обучения и развития.

Метод полифонического письма и адекватной интерпретации – это равноправное развитие каждого голоса в любую единицу музыкального времени. Динамику подобного музыкального сюжета можно изобразить графически только в 2-голосных сочинениях. Динамическая редакция 3-4-5 голосных произведений в силу технологической сложности не может быть отражена в фортепианном тексте. (Один голос играет *crescendo*, другой – *diminuendo*, третий – аскетичен и т.д.). Не по этой ли причине в концерно-педагогической практике мы редко становимся свидетелями «формальной» полифонии, когда звучит тема, а все остальные голоса остаются в тени?...» [8]. Таким образом, Б.А. Печерскому удалось создать неоклассический фортепианный цикл, отвечающий

художественным и техническим требованиям, способствующий знакомству юных музыкантов с полифоническим стилем письма.

Цикл «Двухголосные инвенций в стиле барокко» подобный 15-ти двухголосным инвенциям И.С. Баха отличается особенностью – ритмической контрастностью голосов. Тем самым Печерский, как отмечалось выше, хотел показать и дать учащимся специальный материал, при исполнении которого будет ясно слышно равноправие каждого голоса, что в свою очередь является главной проблемой и задачей при изучении полифонии.

В первых инвенциях №1, №2, №3, №4, №5 и №6 цикла отсутствует прямое каноническое изложение, которое способствует тому, что композитор постепенно вовлекает учащегося в сложности исполнения полифонических произведений. Голоса построены достаточно прямолинейно, что создает выгодную позицию для начального изучения техники исполнения инвенций и всей полифонической фактуры в целом. Очень яркий художественный образ представлен в инвенциях №4 и №6.

Пример начального фрагмента инвенции №6:

The image shows a musical score for the beginning of Invention No. 6. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 5/8. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a melodic line in the upper voice.

Переходя к рассмотрению фортепианных этюдов композитора, необходимо отметить цикл Б.А. Печерского – «Виртуозности» (20 этюдов возрастающей трудности). Первые десять этюдов цикла схожи по технической сложности с циклом «Искусство беглости пальцев» К.Черни, десять оставшихся имеют степень сложности на уровне с этюдами М.Мошковского. Наименования первых десяти этюдов отражают их техническую задачу.

Интересная идея построения политональной фактуры в этюде Б.А. Печерского №4 «Черные и белые»:

Черные и белые Этюд №4

Печерский Б.А.



Данный этюд может помочь не только познакомиться с политональной структурой, но и служить упражнением для формирования координации и переключения с черных клавиш на белые и наоборот.

Из крупной формы, особое внимание привлекает «Сонатина-портрет». В художественном образе произведения композитор заложил психологический портрет человека со всей его нестабильностью эмоциональной сферы. Произведение написано в классической полной трехчастной сонатной форме, где первая часть состоит из: Г.П. – С.П. – П.П. – Разработки и Репризы.

Вторая часть представляет собой сентиментальную с элементами вальса, хотя размер части 4/4.

Третья часть представляет собой, также, сонатную форму по принципу построения: Г.П. – С.П. – П.П. – Разработка и Реприза с слегка видоизмененной Г.П.

Общий тональный план фортепианных произведений Б.А. Печерского можно характеризовать как неомодальность с элементами серийной техники письма. Во всех фортепианных произведениях автора невозможно найти какой-либо устой, но прослеживается сонорика дающая отголосок устойчивой гармонии. Техника письма Б.А. Печерского – это современный музыкальный язык (техника расширенной тональности, хроматика, хроматическая тональность, переменный метр, полиритмия и другие техники).

Необходимо отметить, что талант Б.А. Печерского по созданию программной музыки, где каждое произведение озаглавлено в соответствии со своим художественным образом в пьесах и своими техническими функциями

в этюдах, заслуживает особого внимания в содержании урока в классе фортепиано.

В заключении, необходимо привести выдержку из музыковедческого труда Натальи Корыхаловой – «так или иначе, послание от автора музыки заслуживает того, чтобы его внимательно, с пристрастием, изучить и всесторонне обдумать. «... Видимое в нотном тексте <...> должно быть увиденное, услышано и понятно», – писал профессор Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) консерватории С.И. Савшинский. Умением увидеть, услышать и понять содержание нотного текста и – повторим вслед за Шуманом – разгадать заключенную в нем информацию – вот чем должен овладеть музыкант, который берется за работу над музыкальным произведением [3, с. 5].

Литература

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Князева Г.Л. Полифоническое мышление в музыкально-педагогической практике и исполнительском искусстве // Искусство и образование. – 2021. – №2 (130). – С. 131-136.
3. Корыхалова Н.П. Увидеть в нотном тексте...: О некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они). – СПб.: Композитор, 2016. – 256 с.
4. Лыжов Г. И. Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 1 (13). – С. 1-17.
5. Мамбетова Г.Р. О микрополифонической технике в Третьей фортепианной сонате Бориса Тищенко // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 3. – С. 195-203.
6. Печерский Б.А. Альбом для юношества. – М.: КМК Ltd., 1996. – 88 с.
7. Печерский Б.А. Virtuозности (20 этюдов возрастающей трудности для фортепиано). – М.: Композитор, 2000. – 88 с.
8. Печерский Б.А. Двухголосные инвенции в стиле барокко для фортепиано. – М.: Музыка, 1999. – 26 с.
9. Печерский Б.А. Концертные пьесы для детей и юношества. – М.: КМК Ltd., 1995. – 58 с.
10. Теория современной композиции / Г.В. Григорьева и др.; отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 616 с.
11. Шайхутдинов Р.Р. Интервью с Верой Борисовной Носиной (начало) // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 4 (16). – С. 41-46.

Горелов Никита Александрович,
преподаватель училища при ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени
В.С. Попова», аспирант кафедры фортепианного искусства
Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке
(научный руководитель: кандидат педагогических наук,
профессор Печерская А.Б.)
E-mail: boljedore@yandex.ru

Gorelov Nikita A.,
teacher of the school at the V.S. Popov Academy of Choral Art,
postgraduate student of the Piano Art Department
Schnittke Moscow State Institute of Music
(scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor Pecherskaya A.B.)
E-mail: boljedore@yandex.ru

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

А.Л. Яскович

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ: АНАТОЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ ПАУТОВ

BRIGHT MEMORY OF THE TEACHER: ANATOLY MIKHAILOVICH PAUTOV

Аннотация. Статья написана учеником известного трубача и дирижера, Заслуженного работника культуры, доцента кафедры духовых и ударных инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке, заслуженного деятеля Всероссийского музыкального общества, члена президиума Московского музыкального общества Анатолия Михайловича Паутова. Приводятся сведения из автобиографии, хранящейся в архивах Института, которому А.М. Паутов отдал большую часть своей жизни.

Ключевые слова: Анатолий Михайлович Паутов, биография, творческий путь, личность музыканта.

Abstract. Annotation. The article was written by a student of the famous trumpeter and conductor, Honored Worker of Culture, associate professor of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Schnittke Moscow State Institute of Music, Honored Worker of the All-Russian Musical Society, member of the Presidium of the Moscow Musical Society Anatoly Mikhailovich Pautov. The information is given from the autobiography stored in the archives of the Institute, to which A.M. Pautov gave most of his life.

Keywords: Pautov Anatoly M., biography, creative path, personality of the musician.

В августе 2022 года исполнилось два года, как нет с нами Анатолия Михайловича Паутова. Выдающийся музыкант, яркая личность, его знали не только в Москве, но и во многих российских городах и за рубежом. «Если перечислять причины его широкой известности в профессиональном кругу музыкантов-духовиков, то в первую очередь следовало бы отметить, с одной стороны, его удивительный дар исполнителя-трубача. С другой стороны, – яркий талант дирижёра-духовика. И наконец, ему не откажешь в плодотворной результативной музыкально-педагогической и научно-методической деятельности, которая органично вписывается в современное образовательное пространство», – писал о нем В.Д. Иванов в юбилейной статье [1].

Из биографии А.М. Паутова известно, что он родился в Ленинграде в 1943 году во время блокады. Отец погиб на фронте, воспитывали мальчика мама и бабушка. Школьником начал посещать кружок горнистов-барабанщиков в

районном Доме пионеров. «С большим интересом я начал обучение основам игры на горне и барабане. В доме пионеров функционировал еще и духовой оркестр, быть музыкантом которого стало предметом моей мечты», – написал в своей автобиографии А.М. Паутов. Неподалеку, на улице Мастерской располагалась военно-музыкантская школа военно-морского флота им. Н. А. Римского-Корсакова. Юноша с завистью наблюдал, как его ровесники в морской форме с музыкальными инструментами в руках направлялись к центральному входу в это учебное заведение, слышал доносящиеся из окон звуки духового оркестра; а когда однажды в школу пришёл морской офицер из этой школы и пригласил учащихся, заканчивающих пятый класс, поступать в военно-музыкальную школу, Анатолий блестяще сдал экзамены, и с этого времени началась его музыкальная карьера. Первым его преподавателем в специальном классе трубы был Борис Владимирович Петров, артист оркестра Кировского (Мариинского) театра, выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу А.Б. Гордона.

Получив прекрасное начальное музыкальное образование, в 1962 году Анатолий Михайлович Паутов становится слушателем первого курса военно-дирижёрского факультета при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. В течение всех лет консерваторской жизни он увлечённо занимался на трубе (в классе П. А. Волоцкого, представителя Ленинградской школы игры на трубе, ученика А. Б. Гордона), участвовал в концертах и конкурсах, завоёвывал звания лауреата. По выпуску был направлен для прохождения службы в качестве военного дирижёра в Венгерскую народную республику, где служил вплоть до 1971 года, а затем в Кемеровское высшее военное командное училище связи Сибирского военного округа.

В 1972 поступил в адъюнктуру военно-дирижёрского факультета при МГК им. П. И. Чайковского на кафедру инструментов военного оркестра. Во время обучения в адъюнктуре была начата работа над диссертацией. Научным руководителем был доцент В.В. Плахоцкий, научным консультантом – профессор Б.А. Диков.

В 1975, закончив обучение, был назначен на должность преподавателя по классу трубы кафедры инструментов военного оркестра. В это время занимался научной, учебно-методической и творческой работой, написал и издал ряд статей методического характера, сборник пьес для трубы и фортепиано,

статью в Учебник военного музыканта, систематически выступал как солист-трубач в сольных и ансамблевых концертах, а также в качестве солиста с оркестрами Московского гарнизона: Образцово-показательным оркестром Министерства обороны, Комендатуры Московского Кремля, Почетного караула, Государственным духовым оркестром РСФСР и др. С 1984 по 1986 год исполнял обязанности военного дирижёра оркестра Академии им. Ю.А. Гагарина. Оркестр стал лауреатом конкурса военных оркестров МВО в 1985 году. С 1986 по 1988 год проходил службу в должности начальника оркестра штаба в городе Вюнсдорф (ГДР).

После демобилизации из вооруженных сил России в 1988 году Анатолий Михайлович Паутов приглашается на преподавательскую работу в МГИМ им. А.Г. Шнитке на должность художественного руководителя духового оркестра Музыкального училища им. Октябрьской революции. В этом учебном заведении, которое в 1992 году было переименовано в Московский музыкальный колледж, а в 1996 году реорганизовано в Московский государственный институт музыки, А.М. Паутов работал до конца своей жизни.

С 1997 года А. М. Паутов параллельно стал художественным руководителем юношеского духового оркестра Детской музыкальной школы им. М.И. Табакова. Под руководством талантливого дирижера оркестр принимал участие во всех крупных творческих мероприятиях, проводимых в городе Москве: 850-летие Москвы, 200 лет со дня рождения А. С. Пушкина, 100-летие со дня рождения И. О. Дунаевского, Всемирные юношеские олимпийские игры в Москве, ежегодный праздник День города, День победы и другие общественно-политические мероприятия, а также международных форумах во Франции, Германии, Литве и других странах, где достойно представлял искусство игры на духовых инструментах России. В эти годы А.М. Паутов ведет активную общественную и музыкально-просветительскую деятельность, на протяжении ряда лет являясь председателем творческой комиссии по духовому искусству Московского музыкального общества.

В 2005 году в диссертационном совете Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского состоялась защита диссертации А.М. Паутова на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему:

«Творческая деятельность Г. А. Орвида и её значение в развитии отечественного искусства игры на трубе» (научный руководитель профессор, доктор искусствоведения В.Д. Иванов).

За большой вклад в дело развития музыкального искусства и образования А.М. Паутов был неоднократно отмечен почетными дипломами и грамотами государственных и общественных организаций, а также почетным знаком Министерства культуры РФ «За достижения в культуре», Заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, Заслуженный работник культуры РФ. В 2006 году указом президента РФ Паутову А.М. присвоено звание «Заслуженный работник культуры РФ». В 2008 году присвоено ученое звание доцента, а в 2013 – ученое звание профессора по кафедре духовых и ударных инструментов.

Каким человеком был А.М. Паутов? Чтобы ответить на этот вопрос, приведем слова самого Анатолия Михайловича (из интервью, которое он дал в 2013 году): «Честно говоря, я стараюсь всегда делать то, что умею, и делать по возможности хорошо, результативно. А дело это моё прозаичное – называется музыка. Я не знаю лучшего определения отношения музыканта к своему делу, чем то, которое дал наш выдающийся трубач Тимофей Докшицер: “Перед музыкой исполнители всех рангов равны – и мастера, и ученики в одинаковой степени должны вкладывать в неё свой труд”. Этому жизненному принципу я стараюсь следовать. Моя профессия творческая и состоит из чередования разных ситуаций, событий, проектов, о которых приходится думать, решать, реализовывать. Я ценю свою профессию» [2].

Он жил, чтобы творить, и считал это главным в своей жизни: «Не мы выбираем себе исполнительскую педагогику, это она выбирает нас. Если труба оказалась моим музыкальным призванием, то в педагогическую работу я погружался постепенно и до тех пор, пока она меня полностью не поглотила».

Анатолий Михайлович Паутов был оптимистом. Он считал, что необходимо быть всегда в хорошем творческом и педагогическом тоне, чтобы соответствовать своему имиджу, и говорил так: «Я исхожу из прописной истины: лучше улыбаться, чем сердиться и возмущаться». Это был человек, полный жизнерадостности, жизнелюбия, сильный духом, верный «себе, своим принципам и, конечно, музыке».

Литература

1. Дудин Анатолий. Иванов В.Д. Юбиляр с оптимизмом [электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall469495800_1341 (дата обращения 20.09.2020)
2. Иванов В.Д. Юбиляр с оптимизмом // Оркестр. – 2013. – № 4 (33).
3. Яскович А.Л. Формирование современной методики обучения на трубе на основе взаимовлияния отечественной и зарубежной школ // Искусство и образование. 2021. – № 2 (130). – С.137-144.

Яскович Алексей Леонидович,

преподаватель кафедры духовых и ударных
инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке

e-mail: yaskovich@rambler.ru

Yaskovich Alexey L.,

Teacher of the Department of Wind and Percussion
Instruments in Schnittke Moscow State Institute of Music

e-mail: yaskovich@rambler.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ

В мае 2022 года в залах Шереметевского дворца Санкт-Петербурга организована выставка «Пять искушений Иоганна Фауста». На выставке представлены экспонаты из Московского и Гамбургского кабинетов А.Г. Шнитке. Педагоги и студенты во главе с заведующей кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства, профессором *Анной Геннадьевной Алябьевой* МГИМ им. А.Г. Шнитке – участники выставки.





31 мая 2022 года в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке состоялся концерт, посвященный памяти выдающегося виолончелиста и педагога Льва Евграфова. В концерте приняли участие ученики Л.Б. Евграфова: народный артист России, лауреат конкурса имени Чайковского, руководитель оркестра *Musica Viva* Александр Рудин; Лауреат Международных конкурсов, артист Российского национального оркестра Всеволод Гузов. Ведущая концерта – доктор искусствоведения, член Союза композиторов РФ профессор Ольга Владимировна Радзецкая. На концерте присутствовала вдова артиста Нина Александровна Евграфова



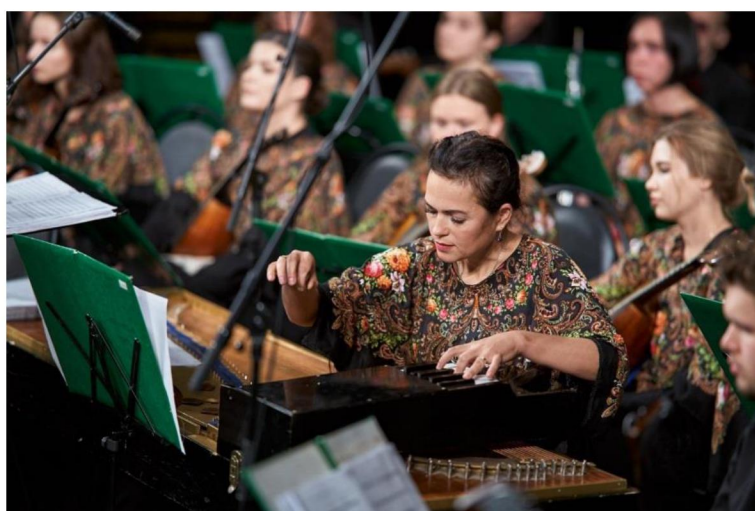


В июне 2022 года Симфонический оркестр колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке под руководством Ивана Никифорчина стал лауреатом II премии Международного конкурса им. С.В. Рахманинова в номинации "Дирижирование"



8 сентября 2022 года в Новгородской областной филармонии им. А.С. Аренского Русский народный оркестр «Москва» под управлением профессора Николая Алданова выступил в Большом благотворительном концерте «Шедевры русской музыки. Себя не мыслим без России...» в рамках VIII Фестиваля православной культуры и традиций малых городов и сельских поселений Руси «София»





16 сентября 2022 года в Концертном зале ДМШ им. Н. С. Голованова состоялся концерт, посвященный творчеству известного грузинского композитора, Народного артиста Грузинской ССР Важи Азарашвили. В концерте участвовали Заслуженная артистка Республики Татарстан, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, профессор Елена Рольбина, Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, профессор Рустам Шайхутдинов, а также воспитанницы кафедры фортепианного искусства МГИМ имени А. Г. Шнитке *Айше Мамбетова* (класс профессора В. Б. Носиной) и *Лейла Сафина* (класс профессора Р. Р. Шайхутдинова)





В октябре 2022 года прошёл Фестиваль «Кружева», посвященный 875-летию Вологды, 350-летию со дня рождения Петра I, 150-летию со дня рождения Александра Скрябина, 115-летию со дня рождения Варлаама Шаламова, 85-летию образования Вологодской области, 70-летию основания Вологодской областной картинной галереи. В рамках фестиваля состоялись выступления Концертного хора МГИМ им. А.Г. Шнитке и Московского симфонического Шнитке-оркестра





Профессор Алданов Николай Михайлович стал обладателем премии на конкурсе лучших преподавателей в области музыкального искусства. Конкурс проводился Министерством культуры Российской Федерации в октябре 2022 года



19 октября 2022 года состоялась встреча ректора МГИМ им. А.Г. Шнитке Анны Иосифовны Щербаковой с Викарием (Заместителем) Святейшего Патриарха в СЗАО г. Москвы епископом Парамоном



25 октября студенты кафедры хорового дирижирования МГИМ имени А.Г. Шнитке побывали на экскурсии в Сретенском монастыре. Экскурсия состоялась в рамках сотрудничества Института с комиссией по работе с вузами и научными сообществами Московской городской епархии Русской Православной Церкви



Информация для авторов

Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствознания, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте vestnik.mgim@mail.ru
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. Редколлегия производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редколлегия принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. В случае необходимости редколлегия вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.
12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.
13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запятой. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта

публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
 1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
 2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

Рецензирование и экспертиза

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

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2-3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся

до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.

5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.
9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

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.

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/>