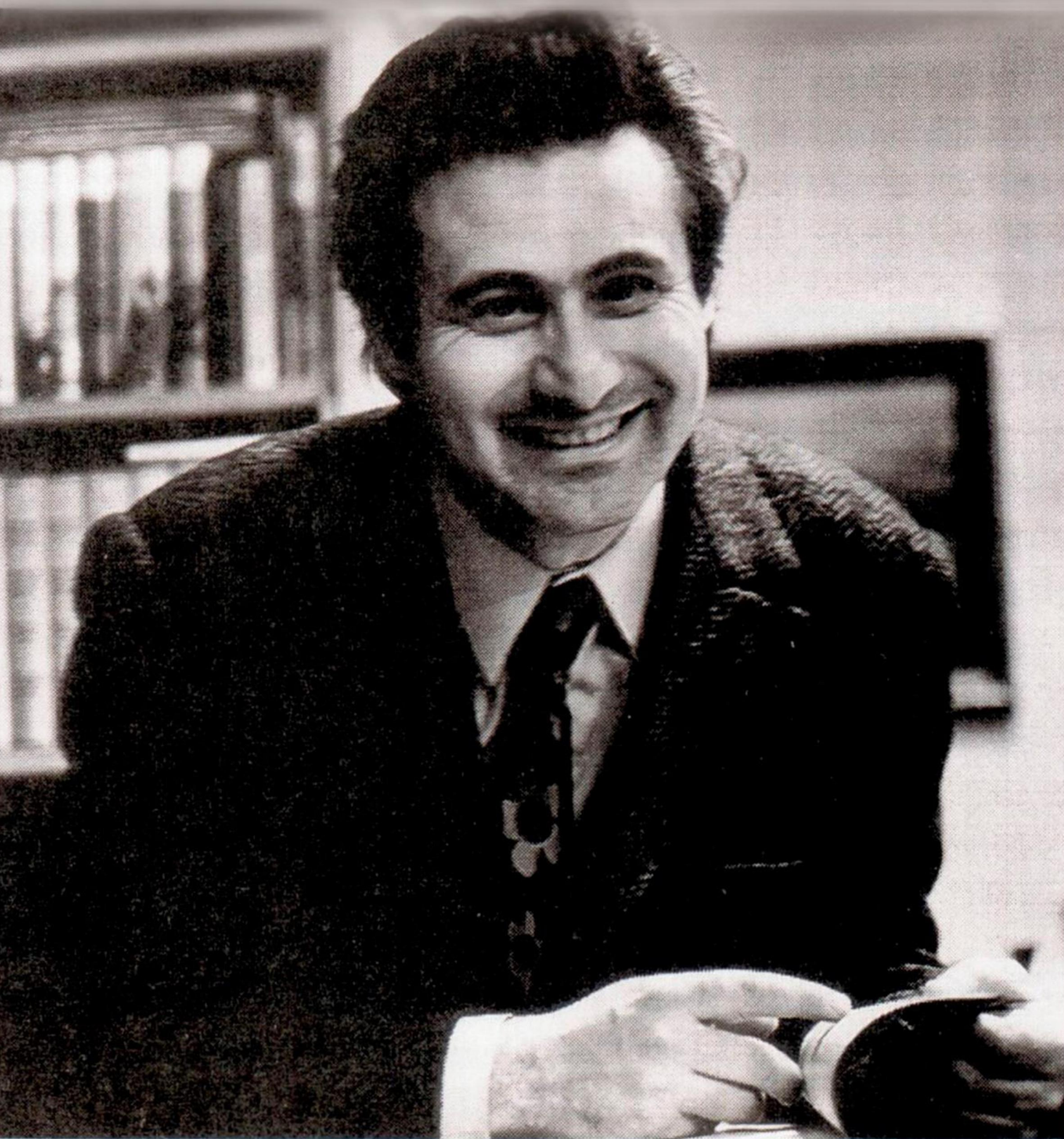


**ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ**



**2022 № 4(20)**

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

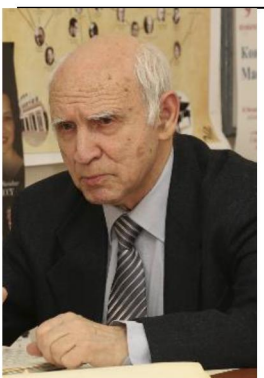


**Смирнов Александр Владимирович**

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

<i>А.И. Щербакова</i> Феномен творческой личности в истории культуры.....	9
<i>А.В. Смирнов</i> Традиции испанской национальной культуры в фортепианном творчестве Хаокино Турины .....	21

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

<i>М.Б. Кремлева</i> Альфред Шнитке и Алемдар Караманов: два гения, две судьбы .....	30
--	----

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>О.П. Радынова.</i> Индивидуальный подход в формировании основ пианистической культуры у студентов разных специальностей в аспекте профессиональной направленности обучения .....	39
<i>Ю.В. Диденко.</i> Традиции отечественной фортепианной школы как основа обучения иностранных студентов-пианистов .....	47
<i>Н.Б. Буянова, Е.В. Кошкина</i> Личностные особенности руководителя любительского хора .....	52

### МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>С.В. Марков</i> Мультимедиа обучение и проектно-деятельностные технологии в образовательном пространстве музыкального вуза .....	60
---	----

### ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

<i>В.А. Горбенко</i> Алексей Константинович Лебедев .....	68
Фотогалерея .....	73
Информация для авторов .....	85

---

## CONTENT

---

### MODERN RESEARCH

<i>A.I. Shcherbakova.</i> The phenomenon of creative personality in the history of culture .....	9
<i>A.V. Smirnov.</i> Traditions of Spanish national culture in the piano works of Haokino Turin .....	21

### THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE

<i>M.B. Kremleva.</i> Alfred Schnittke and Alemdar Karamanov: two geniuses, two destinies .....	30
---	----

### MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>O.P. Radynova.</i> Individual approach in the formation of the foundations of piano culture among students of different specialties in the aspect of professional orientation of training .....	39
<i>Yu.V. Didenko.</i> Traditions of the Russian piano school as the basis for teaching foreign piano students .....	47
<i>N.B. Buyanova, E.V. Koshkina.</i> Personal characteristics of the head of the amateur choir .....	52

### YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>S.V. Markov.</i> Multimedia education and project-activity technologies in the educational space of a music university .....	60
---	----

### MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>V.A. Gorbenko.</i> Alexey Konstantinovich Lebedev .....	68
Photo gallery .....	73
Information for authors .....	85



## СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

### ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

#### THE PHENOMENON OF CREATIVE PERSONALITY IN THE HISTORY OF CULTURE

**Аннотация.** В статье раскрывается тема проявления творческой сущности человека на разных исторических этапах от античности до современности. Дается анализ взглядов на становление творческой личности выдающихся мыслителей прошлого, прослеживается эволюция творческого сознания в истории культуры. Автор приходит к выводу, что перед современным художником открывается бесконечное множество вариантов выбора собственного пути, художественного почерка, направления, отвечающего индивидуально-личностным представлениям, убеждениям, ценностным ориентирам, духовно-нравственным установкам, что создает возможность сохранения творческой индивидуальности в процессе развития культуры.

**Ключевые слова:** культура, искусство, творчество, развитие, творческая личность, индивидуальность.

**Abstract.** The article reveals the theme of the manifestation of the creative essence of man at different historical stages from antiquity to the present. The analysis of views on the formation of the creative personality of outstanding thinkers of the past is given, the evolution of creative consciousness in the history of culture is traced. The author comes to the conclusion that an infinite variety of options for choosing one's own path, artistic handwriting, direction that meets individual and personal ideas, beliefs, value orientations, spiritual and moral attitudes opens up to a modern artist, which creates the possibility of preserving creative individuality in the process of cultural development.

**Keywords:** culture, art, creativity, development, creative personality, individuality.

Творческая сущность человека проявляется на всех исторических этапах развития человечества. Само представление о культуре как о второй природе, созданной человеком, о культурном пространстве, в котором «разнохарактерные типы творчества и духовной жизни, предметы, образы, идеи и живые личности вступают друг с другом в сложные, непредвиденные отношения» [б, с. 384], непрестанно трансформируя и обогащая его все новыми и новыми

достижениями во всех областях материальной и духовной жизни, свидетельствует об огромном творческом потенциале, заложенном в человеке, являющимся творением и творцом культуры.

Об уникальном творческом потенциале человека свидетельствует история искусства. Неслучайно, сегодня к ней прикован интерес не только искусствоведов и культурологов, но и многих исследователей, стремящихся постичь феномен человека. «Сегодня очевидно, что история искусства, которая сравнительно недавно была узкой академической дисциплиной, скрывающейся под тихой сенью академий искусств, художественных школ и университетов, приобретает новый социальный статус. Рост техники воспроизведения и тиражирования произведений искусства, совершенствование художественных музеев, которые из мертвых коллекций превращаются в крупные образовательные и эстетические центры, наконец, возможности Интернета, открывающего каждому желающему вход в любую художественную коллекцию мира, возлагают на историю искусства новые образовательные и интеллектуальные функции, которых она не знала до сих пор» [13, с.6].

Творческий потенциал имел в виду Протагор, когда называл человека «мерой всей вещи». На чем, в первую очередь, базируется этот потенциал? Конечно, на заложенной в человеке способности к эмоционально-чувственному постижению мира, на его способности осмысливать увиденное и прочувствованное и на основании этого устремляться к созиданию нового, отвечающего его потребностям, вкусам, идеалам. Неслучайно мыслители античного мира уже обращаются к этим особенностям человека, выделяющим его из животного мира, руководствующегося исключительно потребностью выживать. Об эмоциональной составляющей упоминают Пиррон и Тимон, Секст Эмпирик и Аристид, восхищаясь способностью человека ярко реагировать на окружающий его мир и испытывать сильные эмоции, заставляющие включаться в происходящие события.

А для Сенеки и Хрисиппа, Марка Аврелия и Эпиктета важнейшей особенностью человека является интеллект и воля, позволяющая человеку не только включаться в события, но и изменять их ход, влиять на процессы, происходящие в пространстве культуры. Конечно, на протяжении веков будут идти споры о противоречии или взаимодействии телесного и духовного начал, о приоритете материальной или духовной сущности человека, но уже на ранних этапах развития человечества мы сталкиваемся с тем, что философская мысль, отда-

вая приоритет материальной стороне (Демокрит) или духовному началу (Платон, Сократ), осознает неделимость, единство человеческой личности, ее индивидуальность.

А в трудах Аристотеля уже явно просматривается понимание существенных особенностей человеческой индивидуальности, об их связи с социумом, который может стать стимулом для творческого созидания, для реализации потребности в совершенствовании окружающего мира. Пройдет время, и философская мысль поздней античности (Эпикур, Зенон, Цицерон) придет к пониманию ценностей, определяющих не только устремленность к личному благополучию (Эпикур), но и потребность в «возделывании души» (Цицерон), в самосовершенствовании. Именно в этом процессе расцветает творческая индивидуальность личности, ее неповторимость, ее самость.

Средневековье в качестве идеала для самосовершенствования выдвигает идею Бога, так возникнет искусство Монастыря, сакральный аллегоризм, создающий образ мученика, уповающего на Бога [2]. Естественно, что и в эту эпоху «человеческое в человеке» (Ф. Ницше) не исчезло. Это время рождения рыцарского романтизма, культа Прекрасной Дамы, за любовь которой герой готов пожертвовать собственной жизнью. Это время карнавальных действий, народного смеха, беспощадно разящего глупость и жадность, лицемерие и властолюбие, чванство и сластолюбие, причем не только государственных чиновников, но и представителей культа. Однако, все это существует не благодаря идеям Средневековья, а вопреки им, часто преследуется и весьма жестоко.

Трактовка отношения к творческой индивидуальности в ту или иную эпоху может кардинально меняться, что отражает круг настроений в современном для исследователя культурном пространстве. Поэтому не следует удивляться, когда Средневековье, которое ранее трактовалось как пространство, в котором душился малейший намек на свободолобие или свободомыслие, а это значит на право быть индивидом, не похожим ни на кого, несущим миру свое собственное Я, сегодня трактуется как эпоха, «провозгласившая человека космологическим и аксиологическим центром» [4, с.9], а философская мысль Возрождения оказывается целиком «выросла из недр Средневековья, принимающего приоритет индивидуального опыта» [4, с.10]. То, что связь между Средневековьем и Возрождением существует не вызывает сомнений, как и то, что Средневековье — это не то пространство, в котором существовал

приоритет индивидуальности. Как и то, что Возрождение коренным образом меняет ракурс видения мира и человека.

Несомненно, каждый исследователь имеет право на собственный взгляд, но стоит задуматься над тем, почему эпоха получила название «Возрождение»? Не потому ли, что она вернула человеку право на гармоничное единение свободы и необходимости (свобода — это желания и устремления человека, необходимость — воля богов). В поиске гармонии между свободой и необходимостью человеку дано право проявить свои и индивидуальные особенности, в то время, как абсолютное подчинение Богу как единственному образцу, идеалу, безоговорочно определяющему жизненный путь личности, такого права не дает. Сегодня, переживая период религиозного Ренессанса, мы, к сожалению, наблюдаем радикальные проявления веры, которые отнюдь не способствуют проявлению индивидуальности, напротив, агрессивно требуют отказа от личностного начала.

Конечно, к вере в подлинные идеалы, в подлинные ценности — в любовь и взаимопонимание между людьми, в терпимость как обязательный фактор достижения этого взаимопонимания, в красоту, способную преобразить мир, которую Ф.М. Достоевский считал способом спасения мира, в желание достичь блага для всех людей эти средневековые представления никакого отношения не имеют. Очень важно осознавать представителям различных конфессий, которые сегодня агрессивно выясняют отношения между собой, способствуя появлению локальных конфликтов, способных в любой момент перерастать в глобальные. Что подлинная вера — это то, что возвышает человека, искореняя в нем злобу и зависть, агрессию и корыстолюбие, глупость и бездуховность.

Именно на такой почве рождаются и взращиваются титаны, что и произошло в эпоху Возрождения, обратившую свой взор к великим мыслителям древности. «Вызванные к жизни усилиями гуманистов творения философов Древней Греции и Рима дали огромной силы толчок развитию философской мысли. Вместе с тем речь шла всякий раз не только об усвоении, но и об оригинальной переработке античной традиции... Традиции античной и средневековой философской мысли получали в философии Возрождения новый смысл, использовались для решения новых проблем» [5, с. 368].

Даже очень краткий экскурс в эту эпоху позволяет понять, какую роль она сыграла в становлении человека как творца культуры. Взглянем на Данте

Алигьери, чьи бессмертные творения стали фундаментом в создании гуманистического взгляда на сущность человека. Фигура Данте Алигьери является самым лучшим доказательством неразрывности бытия — он венчает Средневековье и открывает новую эпоху — эпоху Возрождения. В своих творениях он показывает, что возможен синтез поэзии, философии, теологии, науки, что такой синтез плодотворен, что он дает возможность сохранять и приумножать ценности человеческой культуры.

Это Ф. Петрарка — великий поэт, создатель новой европейской лирики, открывший своим современникам новый взгляд на мир, заставивший их обратиться к самому себе. «Эта обращенность к самому себе, к своему внутреннему миру характерна для ренессансного индивидуализма: путь к новой онтологии, к новому миропониманию шел через антропоцентризм нового толка» [5, с. 27]. Это ученик Петрарки, его последователь, ученый-гуманист, занимавший немалый пост канцлера Флорентийской республики Колуччо Салютати. Это гуманист Джаноццо Манетти, чьему перу принадлежит трактат «О достоинстве и превосходстве человека», где человек представлен как центр мироздания, как высшее творение Бога. А в доказательство этой мысли он приводит творческие достижения человека, преуспевшего в науке и ремеслах, в мореплавании и открытии новых земель, и в искусстве.

«Достоинство человека гуманист видит преимущественно в его земном предназначении — в человеческой деятельности, которая должна служить продолжением и завершением божественного творения. Именно с эпохи гуманизма само понимание «творчество», бывшее до этого исключительной прерогативой бога, применяется к человеческой деятельности...» [5, с.48]. И это самый принципиальный момент, коренным образом изменяющий отношение к индивидуальности. Творец всегда индивидуален, он создает свой авторский мир и полностью отвечает за достоинства и недостатки своего создания. Отсюда следует, что творческая индивидуальность — это не просто бесконечная и никем не контролируемая свобода, это огромная ответственность, которую возлагает на себя творец, поскольку от него и только от него зависит облик создаваемого им творения.

Поистине, гимн человеку и человечеству «пропел» еще один представитель раннего Возрождения Джованни Пико делла Мирандола, представитель флорентийского неоплатонизма, в произведениях которого живет прекрасный, сложный и противоречивый мир. А в центре этого мира — Человек.

Именно так, с большой буквы звучит он, но при этом, «он должен сформировать себя сам, как «свободный и славный мастер». И вид, и место человека в иерархии существ могут и должны быть исключительно результатом его собственного, свободного — а стало быть, и ответственного — выбора. Он может подняться до звезд и ангелов, может опуститься до звериного состояния» [5, с. 97].

Удивительно современно звучат слова философа, произнесшего их за много столетий до нашего появления на свет. Заметим, как точно он определяет сущность человека, который имеет право выбора — быть ему созидателем красоты мира или опуститься до состояния животного. Как точно определяет социальную роль творца, его ответственность за тот выбор, который он делает. Как уверенно утверждает, что «высшее и восхитительное счастье человека» состоит в том, что «ему дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет» [5, с.97]. Этими словами и сегодня должен руководствоваться человек, стремящийся развить в себе яркую творческую индивидуальность.

А далее Возрождение дарит нам знакомство с титанической фигурой Леонардо да Винчи — художника, мыслителя, экспериментатора, механика, изобретателя, для которого душа и тело едины, а творческая индивидуальность — обязательное качество человека-созидателя. Удивительная эпоха, которая жаждет открытий и рождает титанов. Николай Коперник и Эразм Роттердамский, Томас Мор и Никколо Макиавелли, Пьетро Помпонации и Пьер – Анджело Манзолли, Мишель Монтень и Джордано Бруно, Томмазо Кампанелла и Яков Беме. Каждый из них — это огромное пространство творческой мысли, пространство, где царствует творческая индивидуальность, преображающая мир и открывающая путь новым открытиям и достижениям человечества. И «хотя Возрождение получило свое название благодаря действительному возрождению отвергнутой и осужденной Средневековьем культуры античности, эта переориентация ценностного сознания была лишь следствием того, что они увидели в античности родственный ее устремлениям тип культуры и стремилась опереться как на свой прообраз и источник вдохновения. Родство это базировалось на лежащем в основании городской культуры творческом труде преобразующего природу ремесленника...» [7, с.18], а также на преобразующем взгляд на окружающий мир творческом труде философов и поэтов, художников и музыкантов.

Именно этот очень важный аспект возрожденческой культуры выделяет в своих трудах один из крупнейших философов XX века М.С. Каган, утверждая,

что «как бы ни был высок завоеванный Возрождением авторитет Разума — Мысли — Слова, культуру эту нельзя назвать рационалистической, ибо, повторю, этот важный тезис, уже противопоставив Разум Вере, она еще не противопоставила его Чувству, не породила того конфликта рационального и сенсорного, какой принесет общественному сознанию XVII век. Поэтому именно искусство, не знающее по природе своей этого конфликта, а не наука и не абстрактный философский ракурс, приобрело значение духовной доминанты в культуре Возрождения» [7, с.76, 77].

Следующий шаг осознания человеком собственной сущности сделан в эпоху барокко, основой которой является поиск, устремленность к новому, желание расширить границы познаваемого культурного пространства. Сложная, противоречивая эпоха, неслучайно, характеризуя XVII век, М.С. Каган назовет этот период самым неопределенным в истории Европы Нового времени [7, с.107]. А между тем именно это время взрастило Вильяма Шекспира и Галилео Галилея, Джамбаттиста Вико и Генри Перселла, Г. Шютца и К. Монтеверди, А. И. Д. Скарлатти, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Время, провозгласившее право художника на эксперимент, поднявшее на невероятную высоту игровое начало, превратившее в огромную сцену все пространство европейской культуры, устремившееся к синтезу — стилей, жанров, языков, искусств. Творческой индивидуальности в эпоху барокко придается особое значение, поскольку она страстно жаждет нового во всех сферах общественной жизни и, конечно, в искусстве.

Характеризуя XVII век, М.С. Каган определяет ту основную миссию, которую несла эта эпоха и которую она успешно выполнила. По его мнению, «XVII век словно синергетически расстелил перед европейской культурой широкий веер траекторий ее возможного дальнейшего развития. В этом веере перспективнее оказалось то направление, которое отвечало характеру аттрактора — притягивавшей к себе из XVIII столетия культуры Просвещения» [7, с.133]. Здесь два принципиально важных для развития творческой индивидуальности в истории культуры аспекта. Первый — эпоха барокко дала человеку право выбрать из того множества направлений, которые она раскрыла, именно то, которое творческая личность сочла наиболее перспективным

Почему победила идея просвещения? Случайно ли это? Конечно, нет. Человек наступающего XVIII века очень ясно осознал, что для осуществления процесса развития творческой индивидуальности необходимо новое знание,

необходим новый взгляд на окружающий мир и на свою роль в его преобразовании. По выражению М.С. Кагана, эта эпоха приняла эстафетную палочку, подаренную ей Возрождением, достойно пронесла ее и передала новому веку, который взрастит в своих недрах философию Д. Юма и И. Канта, культурологические идеи Дж. Вико и И.Г. Гердера, новые педагогические идеи, определившие знание как источник творческой деятельности человека. Она раскроет творческую индивидуальность нового человека в живописи и музыке, поэзии и науке. Творения И.Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Ван Бетховена раскроют их современникам новое художественное пространство, а деятельность французских энциклопедистов-просветителей — Д.Дидро, Ж.Ж. Руссо, романы Вольтера — все это открывало новые источники знания.

«Характерна в этом отношении единая логика развития музыки и философии, подобно тому, как именно «с конца Ренессанса от Орландо Лассо и Палестрины до Вагнера» – то есть от барокко до романтизма – история художественной культуры представлена, по словам О.Шпенглера, «непрерывным рядом великих музыкантов», так история философии этих веков представлена «непрерывным рядом» великих мыслителей» [7, с.133]. И это тоже не случайно, поскольку и развитие философской мысли, и расширение музыкального пространства — это единый процесс развития творческой индивидуальности человека, открывающего не только в мире, но и в самом себе безграничные возможности самоосуществления и самореализации.

Анализируя многовековой ход развития музыки можно констатировать, что каждое новое поколение вновь и вновь оказывается перед грандиозным новым миром, в котором рождается новая музыка, несущая в себе новые мысли, новые смыслы и ценности, новые формы, постижение которых возможно только при наличии значительного эстетического опыта, а приобретение такого не возможно, если познающая личность не найдет в себе сил, смелости, желания «заглянуть» в него, погрузиться в это новое и загадочное пространство, одновременно влекущее и пугающее исследователя своей непредсказуемостью» [14, с.54, 55].

Именно поэтому и в европейских странах, и с некоторым опозданием в России так остро ощущалась потребность в развитии творческой индивидуальности, творческой личности, жаждущей обрести эстетический опыт, чья жизнь и деятельность вдохновлена идеей просвещения, идеей развития, идеей совершенствования и самосовершенствования. «Русское Просвещение потому могло осуществить замыслы Петра, развитые Екатериной II, что и он,



и она понимали необходимость формирования нового типа личности, способной их воплотить. Нужно было вырастить поколения новых людей, которые владели бы необходимыми для развития страны профессиями, но не ограничивались бы этой частной деятельностью и становились просвещенными людьми, преданными национальному делу патриотами. Достижению такой цели должно было способствовать уже не религиозное воспитание, а светское, нравственное и гражданское» [7, с.161].

Очень важно, что в это время уже осознается творческая сущность человека, значимость его индивидуальности как фактор развития общества, как инструмент, способствующий достижению процветания, совершенствования окружающего мира. Это решительный шаг не только в сторону технического прогресса, но и в сторону развития духовной сокровищницы культуры, ее художественного пространства. Наступление XIX века, в пространстве которого стремительно ускорялось наступление технико-технологического фактора, стало поводом для возникновения новых проблем, связанных с противостоянием материального и духовного начала, с нарастающими тенденциями прагматизма, устремленности к материальным благам, дарящим все новые и новые возможности комфортной и благополучной жизни.

Творческая индивидуальность неожиданно обретает новые оковы, новые рамки и границы. Французская революция поколебала, казалось бы, уже выстроенные отношения, показала неустойчивость мира, необходимость поиска новых ориентиров, новых духовных опор для реализации творческой сущности человека и дальнейшего развития культуры. Ход и результаты Французской революции поколебали все сложившиеся основы, изменили взгляд на то, что казалось уже понятным и незыблемым. «Воля, направленная на установление свободы человека, привела к террору, уничтожившему свободу полностью. Отсюда и негативизм Романтизма, и его повышенная эмоциональность, и недоверие к Разуму, и поиск идеального в самых и различных и друг друга исключаящих сферах — во внутреннем мире моего уникального «Я» и в пантеистически воспринимаемой Природе, в средневековом прошлом и в коммунистическом будущем, в той или иной форме религиозного сознания, и в атеистическом богоборчестве, в творениях художественной фантазии и в революционных действиях по отношению к социальной реальности» [7, с.166].

Парадокс заключается в том, что такие времена, когда начинается переоценка ценностей, когда в пространстве культуры рождаются и самоутвер-

ждаются новые ценности, всегда ведет к появлению гениев, способных прозревать будущее и открывать пути для тех, кто стремится проникнуть в новое пространство. Появление новых творческих индивидуальностей, способных влиять на дальнейший ход развития культуры, мы наблюдаем в творчестве Г. Гейне и В.Гюго, А.С. Пушкина и И.Е. Репина, Э.Делакруа и О.А. Кипренского, Дж.Байрона и Э.По, С.Кьеркегора и Ф.М. Достоевского, в музыке Ф. Шопена и Ф.Листа, Р.Вагнера и П.И. Чайковского, в философии Г.В. Ф. Гегеля, и Ф.Ницше, Ф.В. Шеллинга и А. Шопенгауэра.

XX век являет собой следующий стремительный шаг в сторону развития творческой индивидуальности личности, преобразующей мир. Об этом свидетельствует философская мысль XX века — сочинения Э. Гуссерля и В. Дильтея, М. Вебера и М. Бубера, М. Шелера и Э. Фрейда, К. Юнга и Э. Фромма, живопись М.Шагала и К.Малевича, В.Кандинского П.Мондриана, поэзия В.Маяковского и О.Мандельштама, А.Ахматовой и М.Цветаевой, Б.Пастернака и И.Бродского, музыка А.Шёнберга и А.Берга, И.Стравинского и С.Прокофьева, М.Равеля и К.Дебюсси, Рих. Штрауса и Г.Малера, Э.Кшенека и П.Хиндемита, А.Онеггера и О.Респиги, А.Шнитке и С.Губайдулиной.

В одной из своих статей Б.В. Асафьев пишет, что «Скрябин создал новые миры звучаний. С этого утверждения надо приближаться к постижению его творчества. Вчувствование в его музыку ведет нас к переживанию ведомых и раньше душевных состояний: волнений, тревог, тоски, радости, скорби, ласки, утехи, но выраженных по-иному, по-иному нас искушающих и завлекающих» [1, с.57]. И это тот ракурс, который определяет взгляд на новое искусство. Мощное развитие творческой индивидуальности личности, продемонстрированное во всех областях жизни и деятельности человека XX века, позволяет утверждать, что способность по-иному взглянуть даже на то, что давно известно, привычно и кажется незыблемым, способствует новому витку развития культуры.

Поэтому столь плодотворными являются поиски нового языка, новой интонационной сферы, рождение новых стилей и жанров, характерное для XX века, поиски новых удивительных синтезов, преодолевающих границы сложившегося стилевого и жанрового пространства. Так, новизна музыкального языка и радикализм концепций классика чешской музыки Б. Мартину определяется органичным слиянием сюрреалистического и импрессионистского начал [3]. А особая выразительность музыки итальянского композитора А. Ка-

зеллы, напротив, характеризуется постепенным отходом от импрессионистских тенденций, устремленностью к особой ясности и стройности. «Казелла стремится преодолеть гротеск, а одновременно и обнаженный эмоционализм. Точки опоры его исканий в здоровом, чисто романском чувстве меры. Оно влечет его к итальянскому классицизму, а, вернее, к эпохе расцвета инструментализма позднего Возрождения конца XVII века и первой половине XVIII, когда всюду сказывался рост новых факторов оформления» [3, с.141].

Эти два примера еще раз свидетельствуют о том, что перед современным художником расстилается безбрежное синергетическое пространство, в котором существует бесконечное множество вариантов выбора собственного пути, собственного художественного почерка, собственного направления, отвечающего индивидуально-личностным представлениям, убеждениям, ценностным ориентирам, духовно-нравственным установкам и т. д. Именно этим определяется возможность сохранения и развития творческой индивидуальности личности, реализация которой является тем «топливом», благодаря которому, осуществляется непрерывный процесс дальнейшего развития культуры.

### Литература

1. Асафьев Б. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 199 с.
2. Боров, Ю. Эстетика. – М.: Русь-Олимп, 2005. – 829 с.
3. Гаврилова Н., Полякова Л. Мартину // Музыка XX века. Очерки в двух частях 1890-1945. – М.: Музыка, 1987. – С. 77 -110.
4. Гончарова Е.П. Развитие индивидуальности школьников в условиях профильного музыкально-педагогического обучения. – Мн.: Адукацыя і выхаванне, 2007. – 416 с.
5. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения: Учебное пособие – М.: ЛИБРОКОМ, 2015. – 367 с.
6. Драч Г.В. и др. Культурология: Учебник для вузов. – СПб.: ПИТЕР, 2010. – 571 с.
7. Каган М.С. введение в историю мировой культуры. Книга вторая. – СПб.: Петрополис, 2003. – 320 с.
8. Резаков Р.Г. Проблемы формирования интеллектуальной элиты в системе непрерывного образования // Педагогический научный журнал. 2021. № 4. С. 30-39.
9. Корсакова И.А. Интервью с Г.М. Цыпиным // Вестник МГИМ Имени А.Г. Шнитке. 2021. № 2 (14). С. 26-31.
10. Шайхутдинов Р. Р. Интервью с Верой Борисовной Носиной (начало) // Вестник МГИМ Имени А.Г. Шнитке. 2021. № 4 (16). С. 41-46.
11. Низамутдинова С.М. Задачи творческого обучения и воспитания в цифровую эпоху // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. № 2. С. 274-281.

12. Толстикова С.Н., Травинова Г.Н., Падылин Н.Ю., Лыкова Т.А. Творческий потенциал личности как психологический феномен // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 171-177.
13. Шестаков В.П. История искусства от Плиния до наших дней. Учебное пособие. Изд. 2, доп. – М.: URSS, 2015. – 336 с.
14. Щербакова А.И. Философия музыки и музыкального образования. Часть II. – М.: УМИЦ «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. – 320 с.

**Щербакова Анна Иосифовна,**  
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,  
Ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: [anna.68@list.ru](mailto:anna.68@list.ru)  
**Shcherbakova Anna I.,**  
Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Rector of Moscow A. Schnittke State Music Institute,  
e-mail: [anna.68@list.ru](mailto:anna.68@list.ru)

## ТРАДИЦИИ ИСПАНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ХАОКИНО ТУРИНЫ

### TRADITIONS OF THE SPANISH NATIONAL CULTURE IN THE PIANO WORK OF JOAQUIN TURIN

**Аннотация.** В статье рассматривается фортепианное творчество выдающегося композитора первой половины XX в. Хоакина Турины в контексте испанской национальной культуры. Показаны связи музыкального языка (ритмики, мелодики, гармонии, формы, фактуры) с народным песенно-танцевальным творчеством Испании, с одной стороны, и со стилем композиторов-предшественников и современников (И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. Равеля, К. Дебюсси, С. Франка, В. д'Энди), с другой. Эволюция композиторского стиля дана на примере характеристики многочисленных фортепианных произведений Х. Турины.

**Ключевые слова:** национальная культура Испании, Хоакин Турина, музыкальный язык, композиторский стиль, произведения для фортепиано.

**Abstract.** The article examines the piano work of an outstanding composer of the first half of the twentieth century. Joaquin Turin in the context of Spanish national culture. The connections of the musical language (rhythmics, melodies, harmonies, forms, textures) with the folk song and dance creativity of Spain, on the one hand, and with the style of the composers-predecessors and contemporaries (I. Albeniz, M. Ravel, K. Debussy, S. Frank, V. d'Indy), on the other hand, are shown. The evolution of the composer's style is given by the example of the characteristics of numerous piano works by J. Turin.

**Keywords:** Spanish national culture, Joaquin Turin, musical language, composer's style, works for piano.

Национальные музыкальные традиции получают разнообразное претворение в творчестве профессиональных композиторов, которые не только не предаются забвению, но и возрождают многие явления художественной культуры и приносят им мировую известность. Причем в истории музыки немало примеров, когда вклад композитора в мировое искусство гораздо меньше его вклада в национальную музыкальную сокровищницу, поэтому их значимость оценивается очень высоко. Хоакин Турина (1882–1949) прославил испанскую народную культуру, целенаправленно сочиняя произведения на основе ее традиций. Несмотря на скромность его личности на

фоне Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса и Мануэля де Фальи, он принадлежит наиболее значимым фигурам первой половины XX века. И именно в области фортепианной музыки, по мнению исследователей, «его творческий вклад в историю испанской музыки XX века наиболее значителен, а стиль – индивидуален и современен» [1, с. 80].

После знаменательной встречи с Альбенисом и де Фальей в Париже (1905–1996), на волне подъёма национального самосознания Испании, между тремя испанскими композиторами утвердилась идея создавать истинно испанские произведения, основываясь на особенностях национального мелоса, ритмики и достижениях общеевропейской музыкальной культуры. Именно Альбенис посоветовал Турине искать источник творческого вдохновения в испанской народной музыке, и в следующие несколько лет он написал ряд пьес, пользовавшихся успехом у публики и исполнявшихся в Мадриде. В результате творческих поисков в области национального испанского стиля Турина стал выдающимся представителем композиторской школы Испании первой половины XX века, продолжателем традиций Ренессансизма – движения за национальное возрождение в Испании в конце XIX — начале XX века, охватившего культурную, политическую и экономическую жизнь страны. Творчество Турины проникнуто национальным духом: он использовал ритмические и ладовые элементы андалузского музыкального фольклора, имитировал приемы народного музицирования, создавал богатую и оригинальную гармонию (подробнее см.: [2]).

В фортепианном творчестве Турины нашли отражение как неповторимые качества испанской музыкальной культуры (особенности андалузской народной музыки с элементами народного музыкального языка других районов Испании), так и новации в музыкальном искусстве, принадлежащие С. Франку, К. Дебюсси и М. Равелю. Турина признан как «яркий выразитель "андалусизма" – направления в испанском искусстве, поставившего во главу угла отображение самобытных черт андалусского фольклора, оригинально сочетающего ориентальные (арабские), цыганские и кастильские традиции» [1, с. 77]. Андалусизм сложился у Турины на основе романтических и импрессионистских тенденций, от которых он воспринял тонкую детализацию чувств и образов, параллелизмы гармоний, кварто-квинтовые созвучия, тембровые эффекты и другие средства выразительности. Вместе с тем наме-

тились в его творчестве и современная усложненная гармоническая вертикаль, и индивидуальная ритмическая организация с использованием полиметрии и полиритмии, и применение остинато.

Мелодия в фортепианной музыке Турины была одним из самых важных элементов, поскольку он был прежде всего композитором-лириком. Источником для формирования его лирического стиля послужил мелос андалузского пения. В области гармонии Турина унаследовал достижения своих современников. Музыковед Уинстон Дим пишет: «Во всем творчестве Турины испанская модальность играет с роскошью и богатством гармоний Франка, в таких аккордах, как D9. Оба этих влияния сочетаются с целотоновыми рядами и параллельно движущимися аккордами, не имеющими функциональной связи между собой — от Дебюсси» [4, с. 92]. Еще одна особенность музыкального языка Турины — использование ритмов испанских народных танцев (хота, сорсико, пасадобль и др.).

Фактура фортепианных произведений Турины характеризуется густотой и насыщенностью, что также связано с национальными музыкальными традициями (игра на народных испанских инструментах), с одной стороны, и знанием и применением им всех технических и выразительных возможностей инструмента – с другой. В условиях гомофонного склада Турина блестяще использует самые разнообразные формы аккомпанемента: ровные аккордовые последования, арпеджированные аккорды, гаммообразные фигуры, синкопированные аккорды и многие другие. Все это можно было услышать на улицах городов и деревень Испании вплоть до конца XIX века. Сейчас исконные музыкальные традиции Испании, как и во многих других странах, большей частью «живут» лишь в академической музыкальной среде, поскольку большую популярность имеет лёгкая эстрадная песня, развивающаяся в мультикультурной среде, а значит теряющая национальную идентичность.

Главная особенность музыкальной формы у Турины — ее цикличность и миниатюризм. Циклы из нескольких небольших пьес образуют программные сюиты. Большинство этих пьес написано в простой трехчастной форме. То, что Турина предпочитал фортепианные миниатюры интимного характера крупным формам, вовсе не означает, что он отказывался от создания масштабных композиций, таких как «Sanlúcar de Barrameda» op. 24: это одно из самых виртуозных произведений из репертуара исполнителей фортепианной музыки. Получив образование в Париже, Турина все же чувствовал

себя абсолютно свободным в музыкальном воплощении явлений и сторон жизни испанского народа со всеми ее особенностями. По словам биографа Сопенья, стиль Турины — «это универсальный андалусизм» [8, с. 101]. Впрочем, первое знакомство с фольклорной сферой у него состоялось в фортепианной сюите «Севилья» (1908), состоящей из разно характерных пьес «Под апельсинами», «Ночная процессия на страстной четверг» и «Праздник». Все они отражают яркие феномены и события национальной испанской культуры, в музыке же слышатся звуки народного пения, ритмы танцев, видятся яркие краски южной страны. В «Ночной процессии» средствами метроритма, фактуры и динамики создаётся ощущение приближения и удаления шествия [2].

Большую часть творческого наследия Турины составляют произведения для фортепиано соло или с участием фортепиано. Это было неудивительно, ведь Турина был великолепным пианистом с очень удачно сложившейся сольной карьерой. Приехав в Париж в 1905 году, Турина имел лишь один ученический опыт — занятия с Хосе Траго в Мадриде (в 1902 году он поступил в Королевскую высшую консерваторию музыки по классу фортепиано, а в Париже совершенствовался как пианист у Морица Мошковского и как композитор у Венсана д'Энди.). В то время у пианистов был очень простой репертуар: «Иберия» Альбениса еще не была создана, и музыканты играли несложные пьесы, хоть и выполненные с особой тонкостью и изяществом, но не вызывавшие восторга у публики, а также пышные и модные в то время обработки знаменитых оперных арий и танцев, подчас нагроможденных излишними виртуозными приемами. Турина же легко овладел современной пианистической техникой, которую «мастерски использовал для создания ярких образов-картин, жанровых сценок, характерных портретов, зарисовок» [1, с. 80].

Подобные ситуации не раз складывались в истории музыки на закате одной эпохи. Как и прежде, все изменилось с появлением на национальной художественной сцене талантливого композитора, создавшего подлинные шедевры в национальном музыкальном стиле. И тогда наступил рассвет новой эпохи музыки Испании. В концерте, который Турина дал как пианист в Мадриде, он исполнил 3 своих произведения — «Танец эльфов», Вариации на народное пение и «Большую польку». Они представляют ранний период фортепианного творчества и отражают вкус и особенности фортепианной музыки того времени. Турина относился к своим ранним опусам так же, как



де Фалья к своим Ноктюрну, Серенаде и Вальсу. Они попросту забыли о них и даже не включили в список своих сочинений. Однако уже в этих скромных опусах Турины нашли яркое выражение национальные музыкальные традиции его страны и наметились характерные черты пианистического стиля автора.

На примере фортепианного творчества Турины можно проследить эволюцию его композиторского стиля. Еще в парижский, ученический период в музыкальном языке Турины наметились две стилистические линии — Франка с одной стороны и Дебюсси с другой. В фортепианном творчестве д'Энди — учителя Турины в то время была заметна попытка приблизиться в музыке к характерной немецкой интимности. Это же стремление проявилось и у Турины, в пианизме которого присутствует интимность и утонченность образно-эмоционального начала. Примером подобных произведений могут служить «Ребячество» ор. 21 и 56, «Кружок детей» ор. 55 и «Сад детей» ор. 63, которые по романтическому духу, названиям и обозначениям в нотах близки стилю Р. Шумана. Благодаря тому, что практически всё фортепианное творчество Турины программно, у него появляется понятие «альбома», которое можно назвать эстетической категорией в творчестве Турины. В подтверждение этому достаточно назвать «Альбом путешествий» ор. 15, «Открытки» ор. 58, «Очертания» ор. 70 и даже «Испанские сказки» ор. 20 и 47. В этих произведениях индивидуальность программы тонко сочетается с лирической грациозностью.

В наследии Турины есть выразительные пьесы, которые представляли собой картины-зарисовки из испанской жизни простых людей. Эстетическую позицию Турины в целом отличало от других тяготение к конкретной образности и картинности. Например, «Воспоминания моей стороны» ор. 14; «В обувном магазине» ор. 71; «Цирк» ор. 68 написаны в малых формах и отличаются изяществом, выразительностью и чувственностью, характерными для национального музыкального стиля. Живописны также «Севильские уголки» и «Альбом путешественника» (1915), «Испанские женщины» (1917 и 1932), «Цыганские танцы» (1930 и 1934), «В мастерской сапожника» (1932), «Почтовые открытки» (1930). «Творческий метод Турбины строится на поэтизации простых бытовых сюжетов, персонажей, жизненных ситуаций, которые имеют чрезвычайно яркое и пластичное воплощение в его музыке, будь то уличное шествие («Народное шествие на праздник росы»), городской

пейзаж («Севильская симфония», «Севильские уголки» для фортепиано), бытовая сценка («Испанские женщины», «В мастерской сапожника»), возвышенная молитва («Молитва тореро») и т.д. Способность создать запоминающиеся и характерные музыкальные зарисовки, насыщенные изобразительными деталями, – одна из наиболее своеобразных сторон дарования Турбины, которого с полным правом можно назвать композитором-живописцем» [1, с. 77]. Возможно, этот дар он воспринял в детстве, родившись в семье художника.

Одним из оригинальнейших в истории музыки фортепианных произведений является цикл «В мастерской художника» (1932), где «композитор создаёт жанровые картинки, давая контрастные музыкальные зарисовки разных миров через туфли героев (крестьянин и аристократ, тореадор и красотка), которые волей судьбы оказались в одном месте. Однако композитор не просто живописует этот характерный предмет туалета, отражающий черты личности, – грубость и прямолинейность («Крестьянские башмаки»), изящество и вкрадчивость («Шелковые туфли маркизы»), лёгкость и невесомость («Туфельки танцовщицы»), капризность и непредсказуемость («Туфельки красотки»), непреклонность и постоянное движение («Туфельки тореадора»), но и намеренно архаизирует атмосферу, отправляя слушателя в XVI век в мастерскую знаменитого немецкого майстерзингера (поэта и музыканта) и сапожника Ганса Сакса» [1, с. 81]. Данные портретные зарисовки напоминают программные пьесы Рамо и Куперена, которые благодаря своей «включенности» в стиль эпохи за счет непосредственного воплощения простых, но ярких образов окружающей действительности отражают черты французской музыкальной культуры. Так же, как и знаменитые клавесинисты, Турина создаёт портреты героев, пользуясь минимумом средств: равномерный стук молотка сопровождает лирические размышления Сакса; высокий регистр и стаккато передают лёгкие шаги маркизы; тяжелые аккорды и унисонное движение рисуют шаги крестьянина; холодные кварто-квинтовые созвучия воссоздают атмосферу Древней Греции (в пьесе «Греческие сандалии»); трехдольный кружащийся ритм сопровождает движения танцовщицы.

От своих парижских педагогов Турина унаследовал гармоничность и логику формы. Стройность композиции в сочетании с виртуозной техникой позволяет Турине из одного небольшого музыкального элемента создать

тысячу красочных картин. Эта особенность отличает композитора от поколения Альбениса и Гранадоса, у которых в результате самообучения нет такой основательности в форме. Это станет весьма показательным качеством программных сочинений испанца. Безусловно, пианизм Турины сильно отличается от пианизма д'Энди. У д'Энди, по словам известного пианиста Корто, его фортепианное творчество «рождается в результате взаимодействия органного стиля с его строгостью в фактуре и оркестровой музыки, переложенной для рояля, где большую силу имеет полифония и ритмика. Как ни странно, у него чувствуется нехватка музыкальной чувственности и мы не получаем чувственного удовлетворения, как могли бы получить от особых гармоний или диссонансов, у д'Энди всё приведено под полный контроль правил и всё слишком последовательно» [8, с. 95]. От д'Энди Турину отличают две особенности: с одной стороны, Турина сочиняет свои произведения за роялем, привнося в них логичную виртуозность, с другой — он был очень подвержен влиянию Дебюсси с его новациями в области гармонии. Во всем творчестве Турины чувствуется завораживающая звуковая атмосфера и картинная выразительность, что его сближает с Дебюсси.

Особое влияние на Турину оказал Альбенис, который был для Турины идеалом. Близок Альбенис был и своими национальными пристрастиями, и чутким вниманием к тонким деталям и яркому колориту. Влияние Альбениса было очень глубоким и проявлялось на разных уровнях, более всего заметных в танцевальных произведениях: «Фантастические танцы» ор. 22, «Цыганские танцы» ор. 55 и 34, «Танцуйте» ор. 79 и др. В фортепианных произведениях Турина старался достичь тонкой гармонии и соответствия между картинностью пьесы и избранными им фольклорными интонациями и напевами, которые точно совпадали с эмоцией и тематикой сюжета произведения. Кроме того, особая поэтика фортепианных пьес Турины сближает его с поэтикой Гранадоса. Турина, описывая музыкальными средствами события из испанской народной жизни или природу Испании, выступает как тонкий лирик, который субъективно воспринимает окружающий мир и преподносит слушателям свое видение и слышание Испании.

Одно из самых показательных произведений в этом смысле — «Испанские женщины» ор. 17, где Турина раскрывает психологию характеров испанских женщин и изображает их такими, какими видит. Музыкальные портреты очень просты и контрастны друг другу. Все три портрета — «Обычная мадридская девушка», «Сентиментальная андалузска» и «Жгучая кокетка»

отражают желание уловить, увидеть, запечатлеть женский идеал. Эти три части можно трактовать как части сонатного цикла. В I части используются характерные танцы Чётес и Пасадобль, которые тонко стилизованы и превосходно написаны. В III части — рондо в качестве рефрена выступает сегидилья со свободными эпизодами. Центральная II часть — одно из самых вдохновенных удачных произведений Турины. По форме она представляет собой 5-частную песню, где нечетные разделы формы появляются в виде меланхолического речитатива с элементами народной лирики. Четные разделы — 2 и 4 — это как бы отголоски народного праздника, проходящего где-то далеко и давно, 2-й раздел включает сегидилью, а 4-й — Гуахиру (меланхолический танец). II часть этого цикла Турины служит примером гармонично и безупречно выстроенной формы, где глубоко прочувствованная музыкальная эмоция сочетается с совершенными пропорциями композиции.

Произведения сонатной формы у Турины отличаются крупными масштабами и виртуозностью. К примеру, его «Живописная соната Санлукар де Баррамеда» — одно из самых виртуозных фортепианных произведений в испанской музыке [6]. Более сложным произведением, пожалуй, можно назвать только знаменитую «Иберию» Альбениса. Также Турина создал несколько непрограммных циклов, отличающихся своей абстрактностью от живописных или портретных программных произведений. Например, «Токката и Фуга» ор. 50 и Прелюдии ор. 80 следуют общеевропейским традициям, сложившимся к тому времени. К формам такого типа также относится единственное произведение Турины для фортепиано с оркестром, где рояль трактуется как грандиозный концертный инструмент.

Одним из самых лучших исполнителей фортепианных произведений Турины был пианист Хосе Кубилес, первым исполнивший многие произведения композитора. Он обладал всеми данными для понимания и исполнения музыки Турины — виртуозностью, романтическим духом, пониманием сути музыки и тонким ощущением национального музыкального стиля. Обратившись к партитурам Турины, современный пианист также поймет суть музыки и тонко ощутит национальный музыкальный стиль благодаря талантливому фортепианному письму Хоакина Турины.

## Литература

1. *Кряжева И.А. Хоакин Турина // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / отв. ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – С. 76–85.*
2. *Мартынов И. Музыка Испании. – М.: Советский композитор, 1977. – 360 с.*
3. *Сейтмететова Э.А. Индивидуальный стиль и национальная сущность в произведениях композитора (темы, образы) // Искусство и образование. – 2021. – № 2 (130). – С. 45-53.*
4. *Dean W. Joaquín Turina // The Chesterian. 1949. XXIII. – P. 92–98.*
5. *García del Busto J.L. Turina. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. – 151 p.*
6. *García Rodríguez J.C. Turina y Sanlúcar de Barrameda. Sevilla: El Monte, 1999. – 240 p.*
7. *Morán A. Joaquín Turina a través de sus escritos. Madrid: Alianza, 1997. – 584 p.*
8. *Sopeña F. Joaquín Turina. Madrid: Editora nacional, 1943. – 145 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](mailto:abccellist@yandex.ru)  
**Alexander V. Smirnov,**  
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](mailto:abccellist@yandex.ru)

---

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

---

М.Б. Кремлева

### АЛЬФРЕД ШНИТКЕ И АЛЕМДАР КАРАМАНОВ: ДВА ГЕНИЯ, ДВЕ СУДЬБЫ

#### ALFRED SCHNITTKE AND ALEMDAR KARAMANOV: TWO GENIUSES, TWO DESTINIES

**Аннотация.** Альфред Шнитке и Алемдар Караманов – композиторы XX столетия, внесшие весомый вклад в музыкальную культуру. Оба музыканта прошли свой непростой жизненный и творческий путь, опираясь на определенные принципы и мировоззрение. Удивительным образом их судьбы переплетались на разных этапах становления и зрелости. В статье обозначены точки соприкосновения двух композиторов, основанные на их личных высказываниях в публицистических статьях и интервью, а также на мнениях современников и исследователей их творчества. При написании статьи использовались архивные материалы Московского и Гамбургского кабинетов А.Г. Шнитке (научно-творческая образовательная лаборатория «Шнитке-центр»).

**Ключевые слова:** Альфред Шнитке, Алемдар Караманов, творческие судьбы, поиски индивидуального стиля.

**Abstract.** Alfred Schnittke and Alemdar Karamanov are composers of the XX century, who made a significant contribution to musical culture. Both musicians have gone through their difficult life and creative path, relying on certain principles and worldview. In an amazing way, their destinies intertwined at different stages of formation and maturity. The article outlines the points of contact between the two composers based on their personal statements in journalistic articles and interviews, as well as on the opinions of contemporaries and researchers of their work. When writing the article, archival materials of the Moscow and Hamburg cabinets of A.G. Schnittke (scientific and creative educational laboratory "Schnittke Center") were used.

**Keywords:** Alfred Schnittke, Alemdar Karamanov, creative destinies, the search for individual style.

Публицистические труды А. Шнитке, содержат немало статей, связанных с известными деятелями искусства – друзьями и коллегами композитора. Это статьи об Эдисоне Денисове, Софии Губайдулиной, Святославе Рихтере, Олеге Кагане и Наталии Гутман, о Геннадии Рождественском, Юрии Башмете и т.д.

Но у Шнитке есть очерки и о тех, чьи имена в меньшей степени известны современному массовому слушателю, не потому что их творчество не достойно внимания, а потому что так сложилась судьба.

Поводом для написания данной статьи стала публикация А. Шнитке, изданная в 1961 году в журнале «Советская музыка» под названием «В поисках своего пути» (из цикла «Творчество молодых») о композиторе Алемдаре Караманове (1934-2007) [6]. Статья начинается словами: «А. Караманов – молодой композитор, но писать о нем трудно. За несколько лет он в своем творчестве вычертил такую «кривую», что нелегко разобраться в том, где он прав, а где ошибается. Это не тот случай, когда по недостатку опыта и профессионализма композитор не может найти правильного пути. Караманов прекрасно отдает себе отчет в том, что делает. У него большой, бесспорный талант. Даже в заблуждениях своих он искренен и привлекателен» [6, с. 29].

Елена Ключкова – генеральный директор Центра поддержки и развития современного искусства им. А. Караманова, в своей статье «Тема апокалипсиса в творчестве Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова» пишет:

*«Нет судеб более непохожих, чем творческие судьбы Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова. Их творчество находится на разных полюсах музыкальной действительности. Но желание «присмотреться ближе» к двум современникам, даже родившимся в один – 1934 – год, обнаруживает некоторые невидимые духовные связи между творчеством и жизнью столь различных, но в глубине души стремящихся к одному и тому же художнику» [2, с. 148].*

Не взирая на то, что А. Шнитке и А. Караманов родились в один год, их творческие судьбы складывались совершенно по-разному.

В отличие от Альфреда Шнитке, Караманов с раннего детства отличался музыкальностью: он прекрасно играл на фортепиано, обладал абсолютным слухом и уже в шесть лет написал свое первое произведение. Алемдар с необыкновенной скоростью развивался и поражал окружающих своим музыкальными способностями. Он блестяще занимался в музыкальной школе, и по решению педсовета был освобождён от оплаты за обучение; ему даже назначили стипендию, паёк и выдали хлебную карточку (подобное обычно практиковалось лишь для успешных студентов музучилища) – это стало хорошим материальным подспорьем для семьи. В 1949 году, окончив общеобразовательную семилетку, Алемдар поступил в Симферопольское

музыкальное училище, а в 1953 году он вошёл в число его талантливейших выпускников, которым было рекомендовано поступать в консерваторию.

В 1953 году, успешно сдав вступительные экзамены, Альфред Шнитке и Алемдар Караманов становятся однокурсниками.

В 1993 году, в беседах с Дмитрием Иосифовичем Шульгиным, Шнитке, отвечая на вопрос, кто из сокурсников наиболее всего ему запомнился, композитор ответил:

*«Был такой Караманов, который учился со мной и превосходил всех своих однокурсников. Это невероятно одаренный, феноменально одаренный человек. Он делал в то время очень интересные вещи задолго до их появления у западного авангарда. <...> Во время учебы в Москве он буквально всех подавлял. Приехав «полудиким» в отношении новой музыки, усваивал все невероятно быстро. Его даже не надо было учить никаким теориям, партитурам, поскольку, благодаря невероятному слуху и гениальной голове, он усваивал все самостоятельно при прослушивании различного рода произведений. Когда была исполнена в 53 году 10 симфония Шостаковича, он на следующий день играл ее абсолютно точно. <...> Он развивался очень бурно и заражал своим развитием почти всех учащихся композиторов, оказывая на них непосредственное влияние. Я, к сожалению, не был его ближайшим другом и не входил ни в одну из сред, которые складывались вокруг него. Однако влияние это ощущал постоянно» [7, с. 15].*

В 2014 году, в одном из интервью Евгений Крылатов (1934-2019), однокурсник Шнитке и Караманова, а впоследствии муж родной сестры Алемдара Собитовича, вспоминал:

*«...я не могу выйти на уровень Шнитке или Караманова и стоять рядом с ними... <...> Алемдар – гигант. Шнитке всегда в заграничных интервью говорил, что «Караманов для него – номер один. Мне приятно вспомнить, что когда я очень рано женился в 1957 году, то на моей свадьбе (а никакой толком свадьбы не было – бедный студент снимал крохотную конурку) гуляли два будущих гения – Шнитке (с женой) и Караманов» [3].*

А вспоминая о Шнитке, Евгений Павлович говорил:

*«Прекрасный человек. Интеллигентный, образованный. Щепетильный. Из хорошей семьи. Дружная была у нас команда в студенческие годы... все праздники у него дома проводили с Карамановым» [3].*

Статья Шнитке «В поисках своего пути» посвящена творчеству молодого студента-композитора Алемдара Караманова. Шнитке с самого начала



предупреждает, что разобраться, где композитор прав, а где, на его взгляд, ошибается будет нелегко.

*«У него большой, бесспорный талант. Даже в заблуждениях своих он искренен и привлекателен» [6, с. 30].*

Переехав в Москву из небольшого южного города, Караманов столкнулся с массой разнообразных музыкальных впечатлений.

*«Несколько лет были заполнены опытами и экспериментами, часто рискованными. Но бессознательное цветение таланта, еще не дисциплинированного логикой, поражало щедростью мелодических, гармонических и тембровых находок» [6, с. 31].*

Шнитке замечает, что среди консерваторских работ у композитора проявилась склонность к изобразительной характерности. Особенно ярко она показана в оркестровой сюите, написанной в 1956 году, где большинство частей имеют свои программные названия: «Утро», «Грустная вечерняя песенка», «Страшный сон», «Очень веселая утренняя песенка», «Пасмурный день», «Прогулка на мотоцикле».

*«...музыка привлекает острой характерностью образов, яркостью неожиданных тембровых сочетаний, свежестью музыкальных тем» [6, с. 31].*

Далее Шнитке рассматривает «Симфониетту» и Фортепианный концерт, созданные Карамановым в 1957 и 1958 году соответственно.

*«Симфониетта» – стройное, гармоничное по форме сочинение, хотя автор и «рискнул» поставить рядом две медленные части (вторую и третью). Манера письма – лаконичная и афористическая, приемы развития неожиданны» [6, с. 32].*

Менее удачным композитор считает Фортепианный квинтет.

*«К этому времени Караманов начал искать более простые средства, но еще сильны были соблазны пышного гармонически-тембрового оформления партитуры».*

Именно с этим Шнитке связывает такие противоречивые впечатления от музыки.

Шнитке пишет, что Караманов задумался над изменением своего творческого метода только когда начал писать для хора а capella:

*«Строгие нормы голосоведения, продиктованный ограниченными, казалось бы, формальными возможностями хора, стесняли; вместе с тем открывали новые области выразительности» [6, с. 32].*

При этом Шнитке все равно считает музыкальный язык Караманова устаревшим, потерявшим актуальность:

*«Возникает впечатление, что автор хочет возродить в своей музыке эмоциональный строй доглинкинского времени (своего рода «неоклассицизм»)» [6, с. 32].*

Тем не менее, композитор верит, что Караманов придет к устойчивому балансу в своем индивидуальном стиле, а поиски сегодняшнего дня будут не напрасны.

В 1958 году Шнитке и Караманов заканчивают Московскую консерваторию. В кресле председателя экзаменационной комиссии оказался известный композитор Георгий Свиридов. Своими впечатлениями он поделился в газете «Советская музыка», назвав статью: «В добрый путь». В ней Свиридов пишет: *«Наиболее талантливые и творчески многообещающие <...> композиторы пока еще находятся в периоде брожения, пытливых поисков своей темы, своего стиля. Это А. Караманов и А. Шнитке. Их произведения свидетельствуют о высоком профессионализме и отличной музыкальной эрудиции. Оба превосходно владеют искусством оркестровки. Сочинения названных авторов позволяют судить о довольно порядочном уровне технологической подготовки, полученной ими в стенах консерватории. Молодые авторы умеют строить крупную музыкальную форму, владеют методами симфонического развития, свободно и целесообразно применяют средства оркестровой выразительности» [4].*

В этом же году оба композитора становятся аспирантами Московской консерватории. В аспирантуре педагогом по композиции у А. Караманова был Д. Кабалевский. Параллельно Алемдар занимался в классе Т. Хренникова, который всегда морально поддерживал его и оказывал ему разностороннюю помощь. Шнитке же продолжил заниматься в классе Е. Голубева.

В отличие от Альфреда Гарриевича, который считал свои консерваторские произведения малоинтересными, Караманов вел весьма продуктивную работу. За время учебы он написал фортепианные сонаты, три струнных квартета, вокальные и хоровые циклы, фортепианные и скрипичный концерты, симфонические поэмы, увертюры, балеты, камерную музыку, сочинения для джаз-оркестра, а на выпускном экзамене Караманов представил уже Девятую симфонию «Освобождение».

Как известно, только досконально изучив принципы современной классической музыки, уже к середине 1960-х гг. Шнитке начал создавать свой

индивидуальный стиль. В связи с этим, в одном из интервью Караманов, вспоминая студенческие годы, сказал:

*«Я уверен, что общение с Альфредом Шнитке культивировало во мне серьезность отношения к музыке, к композиторскому труду» [1, с. 30]*

После окончания аспирантуры жизненные пути Шнитке и Караманова разошлись. Караманов, не найдя поддержки своего творчества, в 1965 году навсегда уезжает на родину в Крым и начинает совершенно иную, закрытую от посторонних глаз жизнь. Шнитке говорил о Караманове:

*«Он уехал в Симферополь, ни с кем не общается, абсолютно убежден в своей непогрешимости и поэтому, может быть, недостаточно контролирует свои работы: наряду с гениальными вещами у него есть и абсолютно пошлые и плохие. Конечно, и банальное может быть гениальным, и это у него встречается также. Но у него бывает банальное и бездарным» [7, с. 15]*

Тем не менее Алемдар Караманов неоднократно приезжал в Москву, и встречался с Альфредом Гарриевичем. Они обсуждали важнейшие проблемы современной музыки и показывали друг другу свои новые произведения.

В дальнейшие годы Шнитке посвящает себя не только композиторской, но и преподавательской, а также публицистической деятельности. Караманов же целиком уходит в композицию. Он пишет огромное количество произведений в различных жанрах, среди них двадцать четыре симфонии, множество камерных, хоровых, инструментальных произведений. Но все эти многочисленные сочинения долгое время не исполнялись. Караманов, как и Шнитке неоднократно обращался к киномузыке. Оба композитора сотрудничали с известным советским режиссером Михаилом Роммом. Еще до своего отъезда Караманов написал музыку к фильму «Обыкновенный фашизм» (1965), а Шнитке в 1974 году создал музыку к фильму «И все-таки я верю...».

Нельзя не отметить и тот факт, что оба композитора очень серьезно относились к религии. Оба они осознанно приняли крещение: Алемдар Сабитович крестился в православной церкви в Симферополе в возрасте тридцати двух лет, а Альфред Гарриевич, выбирая между католичеством и православием в итоге крестился в католической церкви при Хофбурге в Вене в сорок восемь лет, объясняя это своей еврейско-немецкой принадлежностью.

Безусловно связь с Богом не могла не сказаться на творчестве обоих композиторов. У Караманова религиозная тема воплотилась в таких сочинениях как *Stabat Mater*, Реквием, цикл из четырех симфоний «Совершишася» по четырем Евангелиям, 15 и 16 симфонии, Цикл из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису, а у Шнитке это «Гимны» для камерных ансамблей, Реквием для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля, Симфония №4, Концерт для альты, Хоровой концерт на слова Г. Нарекаци, опера «Фауст», «Стихи покаянные» и т.д.

Остановимся и на том, что внимания широкого круга слушателей оба композитора добились только в последние двадцать лет своей жизни. Продолжительное время Альфред Шнитке был известен как кинокомпозитор (Шнитке написал музыку к более чем 60 фильмам). Хотя сам он не считал эту музыку серьезной и считал ее лишь способом заработка, именно в этой сфере Шнитке мог максимально экспериментировать и искать свой индивидуальный стиль. Длительное время он переживал запреты на исполнение своих серьезных произведений, но это не только не сломило его, но и побудило на новые творческие поиски. В начале восьмидесятых Шнитке все же получил широкое всемирное признание. Его музыка звучала в ведущих концертных залах Европы, Японии, Австралии.

Музыка Караманова занимает свое место на сцене только начиная с 1990-х. Именно эти годы характерны пробуждением интереса к творчеству композитора. Премьерные концерты его произведений проходили как за рубежом, так и в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре, Саратове и других городах.

Не представляется возможным упустить тот факт, что именно Шнитке стал инициатором и организатором первой заграничной поездки Алемдара Караманова. Исполнитель и почитатель многих произведений Шнитке, лично знакомый с композитором – британский скрипач Даниэль Хоуп (1973) вспоминает, что когда Королевская академия намеревалась исполнить двадцать два произведения А. Шнитке на фестивале, посвященном 60-летию композитора в марте 1994 года, то композитор согласился приехать, но поставил два условия. Первое заключалось в том, что Шнитке хотел поселиться в отеле *Westbury*, а второе, что организаторами следует пригласить еще двух композиторов, а именно Василия Лобанова (1947) и Алемдара Караманова, и включить произведения их в программу. В связи с ухудшением здоровья, Шнитке не смог присутствовать на фестивале, но это

не отменило его второго условия. Д. Хоуп пишет: «С Лобановым было относительно легко, он жил в Саарбрюккене, но Караманов находился «где-то в России», ему никогда не разрешали поехать на Запад. После многих телефонных звонков и с помощью друзей Караманова в Англии, наконец были приняты меры, чтобы доставить его на фестиваль. По особой просьбе Шнитке я должен был исполнить произведения Караманова для скрипки и фортепиано (его музыку играли на Западе впервые) и Сонату для скрипки и фортепиано Лобанова с композитором за фортепиано. <... > Мой последний телефонный разговор с Альфредом Шнитке состоялся в апреле 1994 года. Я позвонил ему, чтобы рассказать об успехе фестиваля. Он был рад услышать это, и что Караманов наконец получил возможность побывать на Западе» [8].

После этой поездки, музыка Караманова стала пользоваться огромной популярностью на Западе.

«Встреча» симфонического творчества Шнитке и Караманова, при жизни обоих композиторов также состоялась в Берлине в 1995 году на концерте, посвященном выставке «Moskau–Berlin / Berlin–Moskau 1900–1950». В одной программе соединились Симфония №7 Шнитке и Симфонии №22 и №23 «Аз Иисус» из цикла «Бысть» Караманова в исполнении Deutsches Symphonie–Orchester под управлением Владимира Ашкенази. Сохранилась запись этого концерта с произведениями А. Караманова.

Несмотря на хлопоты А. Шнитке, встретиться лично, бывшим сокурсникам, не было суждено. Хотя диалог музыкальных Вселенных этих двух выдающихся композиторов состоялся.

Возможно, эта встреча сподвигла бы Шнитке написать бы еще несколько прекрасных статей о возрождении когда-то забытого гения, о его произведениях, о стиле... Точно также мы не знаем, как бы сложилась судьба обоих композиторов, если бы Караманов остался в Москве и продолжил отстаивать свое творчество. Но судьба сложилась иначе, каждый из них выбрал свою дорогу и с достоинством прошел свой путь.

### Литература

1. Караманов А.С. «Музыка – проводник звучащего мира» / беседовала М. Рахманова // Советская музыка. – 1985. – №8. – С. 29-33.
2. Клочкова Е.В. Тема апокалипсиса в творчестве Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке центра». – М.: Композитор, 2003. – Вып. 3. – С. 148-155.

3. Крылатов Е. «Крылатовы качели» / беседовал Я. Смирницкий // МК. RU. 21.02.2014. URL: <https://www.mk.ru/culture/cinema/interview/2014/02/21/988450-krylatovyi-kacheli.html> (дата обращения 05.09.2022).
4. Свиридов Г.В. В добрый путь // Советская музыка. – 1958. – №9. – С. 10-15.
5. Цыпин Г.М. Беседы с композитором А. Шнитке // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 4 (12). – С. 21-37.
6. Шнитке А.Г. В поисках своего пути. (О творчестве А Караманова) // Советская музыка. – 1961. – №9. – С. 29-32.
7. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М.: Деловая лига, 1993. – 109 с.
8. Hope D. Brief encounter // Booklets. URL: HopeSchnittke\_eBooklet.indd (idagio.com) (дата обращения 29.10.2022) (перевод наш – М.Б. Кремлева).

**Кремлева Мария Борисовна,**  
*преподаватель кафедры философии, истории, теории  
культуры и искусства, аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке  
(научный руководитель доктор искусствоведения,  
профессор А.Г. Алябьева)  
e-mail: mariya.perepel@mail.ru*

**Kremleva Maria B.,**  
*Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory  
of Culture and Art, postgraduate student  
of the Moscow A. Schnittke State Music Institute  
(scientific supervisor Doctor of Art History, Professor A.G. Alyabyeva)  
e-mail: mariya.perepel@mail.ru*

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О.П. Радынова

### ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ОСНОВ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ У СТУДЕНТОВ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В АСПЕКТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ

### INDIVIDUAL APPROACH IN THE FORMATION OF THE FOUNDATIONS OF PIANO CULTURE AMONG STUDENTS OF DIFFERENT SPECIALTIES IN THE ASPECT OF PROFESSIONAL ORIENTATION OF TRAINING

**Аннотация:** Статья посвящена изучению проблемы индивидуального подхода в формировании основ пианистической культуры в аспекте профессиональной направленности обучения студентов разных специальностей. Проанализированы исследования, посвященные этой проблеме, раскрыта специфика профессиональной направленности обучения студентов разных специальностей, выделены стержневые профессиональные умения и способности, раскрыта методика их поэтапного формирования.

**Ключевые слова:** пианистическая культура, профессиональная направленность фортепианного обучения, студенты разных специальностей, профессиональные умения, творческие способности.

**Abstract.** The article is devoted to the study of the problem of an individual approach in the formation of the foundations of piano culture in the aspect of the professional orientation of teaching students of different specialties. The research devoted to this problem is analyzed, the specifics of the professional orientation of the training of students of different specialties are revealed, core professional skills and abilities are highlighted, the methodology of their step-by-step formation is revealed.

**Keywords:** piano culture, professional orientation of piano teaching, students of different specializations, professional skills, creative abilities.

Индивидуальный подход в педагогике с давних времен является одним из важнейших принципов обучения. Его применение в музыкальной педагогике, педагогике искусства особенно актуально, так как у обучаемых студентов важно развивать не только профессиональные знания, умения и навыки, но и способности и качества личности, необходимые в их будущей творческой

профессии – способности к творческой деятельности, владение специальными творческими умениями, упорство в достижении целей.

Но индивидуальный подход предполагает и яркие индивидуальные различия, которые необходимо учитывать в процессе обучения студентов в музыкальном колледже и вузе.

Студенты, не пианисты, как правило, имеют:

- различный уровень фортепианной подготовки (от нулевого до среднего специального) и яркие дефекты предыдущего обучения (отсутствие свободы аппарата, неоправданный подъем пальцев, отсутствие контакта с клавиатурой и др.);

- разные представления о фортепианном исполнительстве, особенностях разбора и интонирования текста на фортепиано, мало знакомы с приемами работы, так как, в основном, при игре на своих инструментах или обучении вокалу, имеют дело с одnogолосной, однострочной фактурой нотного текста;

- разную степень мотивации к занятиям, отношения к предмету.

Вместе с тем, специфика контингента заключается и в том, что, среди обучаемых, есть очень способные студенты, с которыми, при индивидуальном подходе, можно быстрее ликвидировать пробелы в их фортепианной подготовке и сформировать основы пианистической культуры.

По нашему мнению, понятие «*пианистическая культура*» в общем виде можно сформулировать как *формируемое на занятиях фортепиано интегративное профессионально-личностное качество, включающее в себя ценностное отношение к фортепиано, владение доступным по техническому уровню сложности комплексом творческих умений и способностей, позволяющих воплотить исполнительский замысел произведений адекватно стилю композитора.*

Отечественное музыкальное образование предполагает широкую область реализации в будущей профессиональной деятельности (сольное и ансамблевое исполнительство, руководство творческими коллективами, педагогика, музыковедение и композиция, журналистика и просветительство).

Дисциплина «фортепиано» включена во все учебные планы и является обязательной для изучения всеми студентами, как в среднем, так и высшем звене музыкального образования.

Такое внимание к изучению этой дисциплины не случайно. Возможности формирования основ пианистической культуры студентов способствуют профессиональному становлению студентов разных специальностей. Владение основами культуры игры на фортепиано необходимо в той или иной степени



всем студентам-музыкантам в их будущей профессиональной деятельности, вне зависимости от специальности.

Это обусловлено развивающим потенциалом этих занятий – расширением музыкального кругозора, развитием музыкальных способностей, исполнительских умений и навыков, творческих умений самостоятельной работы, креативности личности.

Для обеспечения развивающего эффекта занятий фортепиано важно сформировать у каждого студента положительное эмоционально-оценочное, ценностное отношение к самому музыкальному инструменту – фортепиано, заинтересовать, увлечь, вызвать желание научиться играть. Для этого важно дать студенту почувствовать и осознать реальную пользу этих занятий для его профессионального становления (его основного профиля подготовки), причем, не только в плане развития его музыкально-культурного кругозора, но и конкретно – профессиональных умений и навыков.

Будущий преподаватель «истории музыки», «музыкальной литературы» должен уметь вдохновенно и красочно исполнять на лекциях фрагменты изучаемых произведений, интересно, неравнодушно пояснять их, увлекая студентов в мир музыки, вызывая эмоции, интерес и желание его познавать. Теоретикам, музыкальным журналистам, критикам, имеющим дело с анализом самой музыки, анализом качества мастерства музыканта-исполнителя, владение фортепиано, в немалой степени, обеспечивает профессионализм в работе. Увлечь музыкой слушателя возможно, прежде всего, «живым» ее исполнением, ярким, интересным, волнующим, а также творческим умением интересно, образно пояснять содержание музыки, владеть образным словом, что также развивается на занятиях фортепиано, в творческих поисках интерпретации произведения, связи звука и смысла. Но практика показывает, что студенты, в большинстве своем, теряются, с трудом подбирают слова, эмоциональные характеристики образов. Однако, находя их, они играют интереснее, ярче, осознаннее.

Дирижер-хоровик должен слышать многоголосное звучание хора, а на занятиях фортепиано обучают слышать разные голоса в полифонии (два, три, четыре голоса). Студентам дирижерско-хоровых факультетов владение пианистическими умениями помогает развитию гармонического, полифонического слуха, волевых качеств, необходимых руководителю хорового коллектива.

Инструменталисты (исполнители на струнных, духовых, народных инструментах) обучаясь игре на фортепиано, изучают произведения разных му-

зыкальных стилей, познают разнообразный репертуар, приобщаются к музыкальной культуре разных эпох. Ведь многие сольные инструменты, на которых они учатся играть, могут звучать лишь как один голос, и на них можно исполнять лишь мелодию, а фортепиано позволяет извлекать разнообразный, в том числе – мощный звук, с педалью, обеспечивающей дополнительные возможности звуковых красок. Занятия фортепиано позволяют научиться читать двухстрочную нотную запись, аккомпанировать голосу, другим инструментам, играть в ансамблях.

В дальнейшем студенты начинают понимать, что занятия фортепиано помогают развитию слухо-двигательных связей, способности предслышания, слухового контроля и адекватной самооценки в поисках выразительного интонирования, развитию тембрового, динамического, слуха, памяти и воли, креативности в создании убедительных вариантов исполнительской и словесной интерпретации произведений, свободы сценического поведения.

Опыт работы с разным контингентом студентов показывает, что дирижеры-хоровики и теоретики проявляют более заинтересованное отношение к занятиям фортепиано, понимая их важность для будущей профессиональной деятельности. Но большинство из них не владеют свободно своим пианистическим аппаратом, имеют пробелы в технической подготовке.

Проблема индивидуального подхода в обучении игре на фортепиано затрагивалась многими известными пианистами. Один из крупнейших российских педагогов-пианистов – К.Н. Игумнов указывал, что один и тот же прием в одном случае может оказаться уместным, а в другом – неуместным. «То, что хорошо одному, – объяснял он, – порой негодно для другого». Занятий без учета индивидуальности он не признавал [6, с. 146-147].

Аналогичные высказывания мы встречаем и у других пианистов и педагогов.

Один из знаменитых российских педагогов – С.И. Савшинский – писал, что каждого ученика педагог должен рассматривать как особое явление, изучать его характерные свойства и приспособлять к нему свою «школу», методику своей работы [9, с.108].

Известно, что К.Н. Игумнов по этому поводу говорил: «Плохо не знать и не уметь, но еще хуже – уметь неправильно». Если у ученика что-то не ладится, «начинать надо с отказа от негодного, устранения негодного» [7, с. 103].

Формирование основ пианистической культуры предполагает, прежде всего, устранение дефектов прежнего обучения игре на фортепиано. Освобождение аппарата и налаживание слухо-двигательных связей – свободы и гибкости движений, контакта с клавиатурой является первостепенной задачей обучения студентов разных специальностей. В одной из своих книг – «Работа над фортепианной техникой» Е.Я. Либерман приводит разработанную им систему упражнений и приемов, помогающих освобождению аппарата, способствующих развитию красоты звучания инструмента, контакту с клавиатурой как важнейшему пианистическому умению. Он называл это умение фундаментом техники пианиста [5, с. 17-33].

«Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей» [5, с. 15]. При этом он непременно подчеркивал, что «высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат» [5, с. 4].

Е.Я. Либерман советовал включать движения всей руки, позволяющие расслаблять ее в удобные моменты, сократить подъем пальцев, «нанизывать» звуки на движения кисти, научиться помогать себе легкими нажимами всей руки в динамических центрах фраз.

Е.Я. Либерман всегда напоминал ученикам, что «надо интересоваться звуком!», искать и находить краски, оттенки и градации представляемого звучания.

Известно, что К.Н. Игумнов советовал различать оттенки звучания, характеризуя их как: «матовый», «кристально ясный», «приглушенный». «звонкий», «словно в дымке», «как бы озаренный солнцем» [6, с. 150.]

С.И. Савшинский писал, что «словесное определение помогает рождению образа пианистических ощущений, и пианистических движений». «Такие слова как гневно, ласково, изящно и т.п. рождают представления соответствующих интонаций исполнения и присущий им эмоциональный тон [9, с.64], подчеркивал, что при этом «мы оперируем мыслительно-эмоциональной сферой» [9, с.107].

Подчеркнем, что освобождение пианистического аппарата – важнейшая задача, решение которой способствует освобождению аппарата и при игре на своих инструментах, и при обучении вокалу.

Студенты-инструменталисты, вокалисты, исправляя дефекты прежнего обучения игре на фортепиано, начинают осознавать, что и в игре на своих инструментах, или в пении, у них бывает не все благополучно с налаживанием

свободы аппарата. Это побуждает их к поискам аналогичных приемов и установок, помогающих пониманию реальной пользы занятий фортепиано для своей профессии, усиливает заинтересованность студентов, мотивацию к занятиям.

Следующим профессиональным умением, позволяющим говорить о воспитании основ пианистической культуры, является овладение грамотным разбором и анализом фортепианного двухручного текста, что способствует более глубокому пониманию ремарок композитора, штрихов, динамических, темповых, тембровых указаний как интонационно-смысловых, необходимых для выявления композиторского замысла и адекватного его воплощения в поисках вариантов исполнительской интерпретации.

Воспитание культуры разбора и анализа текста предполагает осознание специфики выразительности мелодического движения, в силу затухания длинных звуков в звучании мелодии на фортепиано.

Исполнительский анализ фортепианного текста предполагает поиск словесно-образных характеристик интонационного развития как на «микрор уровне» (темы, интонации), так и на «макрор уровне» (фразы, разделы формы, кульминации, смыслы).

Так Б.В. Асафьев отмечал, что «отдельные звуки в музыкальном потоке – «своего рода «интонационные комплексы, «сгустки», возвышенности на равнине, изгибы и утолщения... В этих узлах концентрируется с м ы с л» [1, с.355].

Известно, что К.Н. Игумнов уделял внимание нахождению «интонационных точек» в предложении, фразе. От этого, считал он, зависит связность музыкальной речи. «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится» [7, с. 56].

Понимание специфики фортепианного мелодического интонирования (затухающий звук, интонационные точки, «бугорки»), способствует овладению вариантами артикуляции, педализации, приемами поиска разных красок в связи со стилем композитора, что также способствует воспитанию пианистической культуры у студента.

При этом важно осознавать, что «хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приемом, что дает играющему мышечное ощущение удобства, легкости» [6, с. 17].

Технически «продвинутое», но малосодержательное исполнение Е.Я. Либман называл неистребимой «гидрой виртуозничества», подчеркивая, что

техническая работа должна совмещаться и определяться осознанием содержания музыки [5, с. 7]. Звуковые краски имеют смысловые значения, поэтому осознанное фортепианное интонирование помогает поискам и выражению смысла.

Е.Я. Либерман подчеркивал, что нельзя мириться с недостатками, что для их преодоления необходима увлеченность.

В этом отношении большое значение играет репертуар, который важно выбирать вместе с учеником, давая возможность ему выбрать произведение из нескольких, схожих по трудности.

Известно, что К.Н. Игумнов говорил: «Не могут все композиторы одинаково нравиться и отвечать душевной сущности исполнителя. Можно многое принять и освоить пальцами, но душой принять можно далеко не все.... Всегда есть произведения близкие и далекие, композиторы «свои» и «чужие» [7, с. 104-105].

Работа над фортепианным репертуаром способствует расширению опыта восприятия и исполнения произведений разных эпох и стилей, что обогащает общекультурные профессиональные представления студентов.

Таким образом, усиление мотивации к обучению посредством выбора привлекательного для студента репертуара, чувство реальной пользы для профессионального становления – освобождение аппарата, понимание специфики фортепианного интонирования, культура анализа текста при индивидуальном подходе к обучению способствует формированию основ пианистической культуры у студентов разных специальностей.

*Индивидуальный подход* необходим как в выборе репертуара, так и в методике обучения, основанной на четкой постановке целей и задач для преодоления трудностей, поощрении успехов, помогающих в наверстывании упущенных навыков, стимулировании результативности занятий. Способные студенты, но не обученные принципам и методам работы на фортепиано, могут, постигнув их, продвигаться иными темпами по сравнению с остальными, догоняя и обгоняя их.

Слова А.Б. Гольденвейзера – «Основная проблема педагога – воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется «школой», актуальны и при воспитании основ пианистической культуры у студентов разных специальностей [2, с.127].

## Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гольденвейзер А.Б. Об исполнительстве // В сб. Вопросы фортепианного исполнительства Выпуск 1. – М., Музыка, 1965. – 245 с.
3. Константинова М.Ю. Влияние педагога на процесс совершенствования музыкальных навыков юного музыканта // Музыка в школе. – 2021. – № 5. – С. 45-46.
4. Кемова К.С. Яков Израилевич Зак – великий педагог-музыкант // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 4 (16). – С. 29-37.
5. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003. – 148 с.
6. Мильштейн Я.И. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. Под редакцией А. Николаева. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 237 с.
7. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1 / Под ред. М.Г. Соколова. – М., 1965. – 245 с.
8. Радынова О.П., Князева Г.Л., Печерская А.Б. Системность как ведущий принцип освоения музыкальных стилей на практических занятиях фортепиано // Наука и школа. – 2016. – №6. – С. 181-186.
9. Савшинский С.И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
10. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968. – 107 с.

**Радынова Ольга Петровна,**  
доктор педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры фортепианного искусства  
МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: [olgaradynova@mail.ru](mailto:olgaradynova@mail.ru)  
**Radynova Olga P.,**  
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Professor of Piano Art Department  
of Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: [olgaradynova@mail.ru](mailto:olgaradynova@mail.ru)

## ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ КАК ОСНОВА ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ

### TRADITIONS OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL AS THE BASIS FOR TEACHING FOREIGN PIANO STUDENTS

**Аннотация.** Цель статьи заключается в теоретическом обосновании содержательных особенностей процесса обучения иностранных студентов-пианистов на основе традиций отечественной фортепианной школы. Основными традициями русской школы фортепиано, положенными в основу данного процесса были выявлены: уделение внимания кантиленности и лирическому звучанию инструмента; акцентирование на художественной выразительности и интеллектуальности в исполнении; неразрывность концертно-исполнительской и педагогической деятельности; преемственность педагогических и исполнительских традиций из поколения в поколение; возможность адаптации и органичного сочетания отечественных педагогических традиций с национальным своеобразием иных культур; направленность образовательного процесса на создание особой среды, посредством искусства общения со своими воспитанниками, которая способствовала бы самовыражению и саморазвитию обучающихся.

**Ключевые слова:** традиции отечественной фортепианной школы, обучение иностранных студентов-пианистов, национальные духовные основы фортепианной педагогики, высшие музыкально-образовательные учреждения России.

**Annotation.** The purpose of the article is to theoretically substantiate the content features of the process of teaching foreign piano students based on the traditions of the national piano school. The main traditions of the Russian piano school, which are the basis of this process, were identified: paying attention to the cantilence and lyrical sound of the instrument; emphasis on artistic expressiveness and intellectuality in performance; continuity of concert performance and pedagogical activity; the continuity of pedagogical and performing traditions from generation to generation; the possibility of adaptation and organic combination of domestic pedagogical traditions with the national originality of other cultures; the orientation of the educational process to create a special environment through the art of communication with their pupils, which would promote self-expression and self-development of students.

**Keywords:** traditions of the Russian piano school, teaching foreign piano students, national spiritual foundations of piano pedagogy, higher musical educational institutions of Russia.

Русская фортепианная школа явила миру плеяду множества великих пианистов, среди которых – Антон и Николай Рубинштейны, Анна Есипова, Феликс Blumenфельд, Лев Оборин, Самуил Фейнберг, Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Виктор Мержанов, Яков Зак,

Яков Флиер, Григорий Соколов и многие другие. Интенсивная творческая и педагогическая деятельность русских пианистов на протяжении более чем двухсот лет способствовала кристаллизации традиций обучения пианистов русской фортепианной школы, которые на протяжении нескольких столетий активно развивались и приумножались. Уникальность, своеобразие и национальная самобытность традиций отечественной фортепианной школы позволяет говорить о ней как о своеобразном «феномене» отечественной культуры [4]. Феноменологичность данного процесса позволяет свидетельствовать о том, что в рассмотрении уникальных черт отечественной фортепианной школы как единого культурного и педагогического явления важен не только системный и научный подход, но и эмоционально-чувственное восприятие к явлению русского фортепианного искусства.

Отечественные традиции преподавания формировались на основе синтеза западной и восточной модели исполнительства на инструменте. По суждениям ряда отечественных и зарубежных исследователей, педагогические основы отечественной фортепианной школы закладывались на основе традиций западного пианизма, что проявлялось в активном освоении «российского культурного пространства представителями западноевропейской музыкальной школы» [8, с. 12]. Вместе с этим, фортепианное наследие М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского является наглядным примером воплощения педагогических установок, которые станут характерными для формирования отечественной методики фортепианного исполнительства.

Феномен отечественной фортепианной педагогики отражается в следующих традициях:

- уделение внимания кантиленности и лирическому звучанию инструмента;
- акцентирование на художественной выразительности и интеллектуальности в исполнении, приоритете содержательного начала над технической и виртуозной составляющей;
- неразрывность концертно-исполнительской и педагогической деятельности;
- преемственность педагогических и исполнительских традиций из поколения в поколение;
- возможность адаптации и органичного сочетания отечественных педагогических традиций с национальным своеобразием иных культур;
- направленность образовательного процесса на создание особой среды, искусством общения со своими воспитанниками, которая способствовала бы самовыражению и саморазвитию обучающихся.



Вышеперечисленные традиции отечественной фортепианной педагогики выявили следующие её постулаты:

- развитие и обучение музыканта-пианиста на основе знания большого количества музыкальных произведений, разных трактовок;
- тренировка музыкального слуха и навыков слухового анализа;
- направленность на формирование широкого кругозора музыканта-пианиста (знания в области музыки, живописи, литературы, архитектуры, философии);
- нравственное и духовное воспитание ученика;
- работа над технической составляющей исполнения как средства для воплощения художественного замысла произведения.

Изложенные постулаты определяют содержание процесса профессионального обучения пианистов в высших музыкально-образовательных учреждениях. Высокий уровень профессионального мастерства, демонстрируемый русскими музыкантами на протяжении двух столетий, обусловил интерес иностранных студентов к обучению в России на факультетах фортепианного исполнительства. Безусловно, особым приоритетом у них пользуются старейшие музыкально-образовательные учреждения России – Московская и Петербургские консерватории, РАМ им. Гнесиных. Обучение и подготовка специалистов в них опираются на национальные традиции отечественной фортепианной школы, многие из которых сформировались в стенах перечисленных заведений.

Обучение иностранных студентов на кафедрах фортепианного исполнительства способствует продолжению и внедрению национальных традиций отечественной фортепианной школы, что проявляется, по мнению В.Л. Яконюк в следующих аспектах:

- наследование современниками законченных художественных произведений фортепианной музыки, созданных русскими композиторами и фортепианного исполнительства как искусства в целом, представленного в творчестве выдающихся музыкантов;
- постижение художественных традиций русской фортепианной школы, которые проявляются в виде совокупности идейно-эстетических принципов творчества;
- наследование «цеховых» (т.е. педагогических) традиций в передаче технологий исполнительства русскими педагогами [9, с. 111].

Перечисленные условия необходимы не только для обучения иностранных студентов, но и для дальнейшего развития отечественной фортепианной школы в целом.

Особенности подготовки иностранных студентов на основе традиций национальной исполнительской школы заключаются в опоре обучения на взаимосвязанное развитие системы музыкального образования отдельно взятой национальной школы, профессиональную подготовку индивида и даже страны. В результате этого, традиции отечественной фортепианной школы находят своё продолжение в практике китайских, французских, немецких пианистов, которые обучались в вузах России.

Основу педагогических принципов отечественной фортепианной школы составили постулаты, предполагающие самостоятельность, интеллектуализацию процесса обучения, свободу пианистического аппарата, наличие у обучающихся студентов ассоциативных связей, репертуарный отбор, который носит лично-ориентированный характер. Перечисленные аспекты позволяют сформировать мировоззрение иностранных студентов в опоре на духовные и культурные традиции России, способствуют расширению их кругозора. Также следует отметить, что продуктивность музыкально-образовательного процесса иностранных студентов на основе традиций отечественной фортепианной педагогики определена такими принципами работы со студентами-пианистами в российской практике как: движение от внутреннего представления о художественном образе к внешнему, его практическому воплощению, стремление к многоплановости звукоизвлечения, уделение внимания ритмообразованию, педализации, агогике и динамике. Ещё одним немаловажным фактором обучения иностранных студентов на основе традиций отечественной фортепианной школы является приоритет содержания и смысла, заложенного в художественном произведении над технической стороной исполнения. Данная традиция характерна для всего отечественного музыкального исполнительства и берёт своё начало от «пения на инструменте» [3].

Таким образом, отечественная школа фортепиано опирается на сплав славянского менталитета, светских, религиозных и фольклорных традиций русского народа. В своей духовной основе она отражает сущность русского мироощущения и миропонимания, философские и педагогические основы музыкального образования в целом. Выявленные в исследовании особенности содержания и процесса организации обучения студентов-пианистов выявляют уникальность русской фортепианной школы, выделяя её из ряда других, и становятся основой для подготовки иностранных студентов пианистов, ежегодно поступающих в музыкальные вузы страны для продолжения своего профессионального образования.

## Литература

1. Бородин А.Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: диссертация... кандидата педагогических наук: 13.00.08. – Екатеринбург, 2007. – 162 с.
2. Жань А., Шичэн Ли. Значение русской исполнительской школы (в области фортепиано и хорового искусства) и ее основные направления // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 1. – С. 12.
3. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 506 с.
4. Михайлов И. А. Феномен // Новая философская энциклопедия. – М.: Мысль, 2000. – С. 174-175.
5. Палади А. Значение русской музыки на занятиях по РКИ: из опыта преподавания венгерским студентам // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. – № 1. – С. 92-103.
6. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – №1. – С. 33.
7. Садритдинова М.М. Предпосылки фасилитации в творческой практике отечественных музыкантов-педагогов конца XIX – первой половины XX вв. // Вестник МГИМ Имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 1 (13). – С. 45-50
8. Хань Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов: автореферат ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2019. – 23 с.
9. Яконюк В. Л. Белорусская фортепианная школа: опыт исторической преемственности (о методологии генерализации творческого опыта в сфере исполнительского искусства) // Весці БДАМ. – № 26. – 2015. – С. 110–114.

**Диденко Юрий Валерьевич,**

*доцент кафедры специального фортепиано*

*Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,*

*аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке*

*(научный руководитель: доктор педагогических наук,*

*доктор культурологии, профессор А.И. Щербакова)*

*e-mail: yurididenko@yahoo.com*

**Yuri V. Didenko,**

*Associate Professor of the Department of Special Piano*

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory,*

*postgraduate student of Moscow A. Schnittke State Music Institute*

*(supervisor: Doctor of Pedagogical Sciences,*

*Doctor of Cultural Studies, Professor A.I. Shcherbakova)*

*e-mail: yurididenko@yahoo.com*

Н.Б. Буянова  
Е.В. Кошкина

## ЛИЧНОСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРА

### PERSONALITY TRAITS OF AMATEUR CHOIR DIRECTOR

**Аннотация.** В статье анализируются личностные особенности, в числе которых профессиональные качества и черты характера дирижеров-хормейстеров, необходимые для работы с любительским хором. В условиях современного общества создание и развитие взрослого хорового коллектива требует инновационных подходов в решении организационных вопросов, а значит, выработки определенных профессиональных и личностных установок у выпускников-хормейстеров. Современное дирижерское образование позволяет студентам сполна овладеть и внедрить в свой арсенал навыки, необходимые для работы с любительским хоровым коллективом. На таких предметах учебного цикла, как «Дирижирование», «Вокальный ансамбль», «Педагогическая практика», «Хоровой класс» приобретаются и оттачиваются специфические профессиональные качества. Однако, выйдя за пределы учебного заведения, не все выпускники способны к самостоятельной профессиональной деятельности, в частности – к созданию и успешному развитию любительского хора. Это происходит, в том числе, из-за отсутствия особых личностных качеств, которые мы рассмотрим в данном исследовании.

**Ключевые слова:** хоровое дирижирование, информационные технологии, воспитание хормейстера, педагогика, музыкант-педагог, любительский хор, руководство любительским хором.

**Annotation.** The article analyzes personal characteristics, including professional qualities and character traits of choirmaster conductors, necessary for working with an amateur choir. In the conditions of modern society, the creation and development of an adult choral collective requires innovative approaches to solving organizational issues, which means the development of certain professional and personal attitudes among graduates-choirmasters. Modern conducting education allows students to fully master and introduce into their arsenal the skills necessary to work with an amateur choral group. In such subjects of the educational cycle as "Conducting", "Vocal ensemble", "Pedagogical practice", "Choral class", specific professional qualities are acquired and honed. However, after leaving the educational institution, not all graduates are capable of independent professional activity, in particular, to create and successfully develop an amateur choir. This happens, among other things, due to the lack of special personal qualities, which we will consider in this study.

**Keywords:** choral conducting, information technology, choirmaster education, pedagogy, musician-teacher, amateur choir, amateur choir management.

В современной России ощутимо возрос интерес к музицированию среди людей, не имеющих профессионального музыкального образования. Многие с целью раскрытия собственного творческого потенциала начинают заниматься вокалом с педагогом, кто-то находит школы, студии вокала. Однако, их отношение к возможности музицирования в хоровом коллективе всё еще весьма неоднозначно, поскольку академическое хоровое искусство в широких кругах считается чем-то давно устаревшим и неактуальным.

Вместе с тем практика показывает, что значительная часть тех, кто приходит в любительские хоры, позднее признается, что хоровое сотворчество «невероятно затягивает», дает жизненные и моральные силы, дарит единомышленников и определенное творческое самовыражение. А ведь изначальные причины пойти в хор, как правило, определяются большой потребностью неформального общения, в содержательном проведении свободного времени, в упрочении собственного социального статуса.

Среди многообразия задач, стоящих перед дирижером необходимо выделить задачи, имеющие общественный резонанс. Среди них можно сугубо выделить способность увлечь артистов хора репетиционным процессом, показать бесконечные возможности хорового исполнительства, создать оптимальные условия для самореализации каждого участника хора на концертной эстраде.

Разумеется, «краеугольным камнем» в этих задачах является способность дирижера-хормейстера грамотно организовать весь процесс становления коллектива, начиная от формирования материально-технической базы для занятий хора, и заканчивая вопросами подбора репертуара и качества его звучания в концертном выступлении.

Наблюдения и общение с молодыми выпускниками музыкальных вузов показывает, что многих хормейстеров отталкивает от попытки создания любительского хора необходимость с одной стороны работать с большой нагрузкой вне временных ограничений, с другой – быть полностью ответственным за принятие стратегически важных для развития коллектива вопросов.

Однако те молодые специалисты, которые встали на тернистый путь руководителя творческого (хорового) коллектива, обладают одними из важнейших, но редких в современном мире личностных качеств – *бескорыстием и энтузиазмом*. Эти качества, позволяющие жертвовать личными амбициями в начале творческого пути хорового коллектива, опираются на понимание ру-

ководителем глубинной сути профессии «дирижер-хормейстер», ее культурологической и учебно-воспитательной направленности. Действительно, руководство хоромым коллективом никогда не было легкой задачей и, как отмечают многие великие дирижеры хора, руководство хором невозможно без отдачи всего себя, безвозмездной любви к хорovому делу. О миссии духовного служения очень глубоко высказался поэт Евгений Баратынский: «Совершим с твёрдостью наш жизненный подвиг. Дарование есть поручение. Должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия, а главное из них — унылость <...>» [5].

Иными словами, современным хормейстерам необходимо осознание того, что «во главу угла» при управлении хором следует ставить не утверждение только собственных интересов (как материальных, так и, собственно, творчески амбициозных), а руководствоваться, прежде всего, теми простыми, но в то же время высокими человеческими ценностями, которые в современном мире, к сожалению, теряют свою востребованность. Это дружба, интеллигентность, тактичность, деликатность и «субординация» в общении, высокий интеллект. Таким образом, благодаря вовлеченности большого числа людей в коллективное сотворчество и их соприкосновению с академическим хоровым искусством, осуществляется просвещение, воспитание художественного вкуса, реализация творческого потенциала хористов, формируются важные коммуникативные способности.

Следующим необходимым условием для продуктивной работы дирижера любительского хора является *быстрота реакции и мобильность в принятии решений*. По мере развития коллектива будут поступать различные предложения о выступлении хора, различные требования к репертуару, его содержанию и стилистике. Мобильность дирижера в данном случае заключается в здравой оценке исполнительских способностей коллектива, в оценке условленных сроков подготовки хора к выступлению с дальнейшей организацией участия хора в предложенном мероприятии.

Помимо этого, необходимо помнить, что в любительский хор приходят люди с разным уровнем музыкальной подготовки и разными вокально-хоровыми навыками. Исходя из этого, «внутри коллектива будет отличаться уровень музыкальных потребностей и целей, что, безусловно, создаёт сложности для организации учебного процесса в любительском хоре. Помимо музыкально-творческих задач, руководителю и хормейстерам необходимо подтягивать к общему уровню “отстающих” певцов, но одновременно не погасить

интерес к занятиям у продвинутых артистов хора» [3, 196]. Таким образом, дирижеру-хормейстеру необходимо проявлять мобильность и профессиональную «гибкость» в выборе методов и приемов репетиционной работы.

Следующая позиция отражает одну из важнейших составляющих профессионализма дирижера-хормейстера: это *административно-организационные способности*. В условиях самостоятельного существования в качестве руководителя приходится решать много вопросов, касающихся организации репетиционного процесса и концертной деятельности хора. К примеру, необходимо обеспечить материально-техническую базу для осуществления репетиционной и концертной деятельности; установить деловые контакты с администрацией в решении организационных и других вопросов, касающихся творческой деятельности хорового коллектива; наладить долговременные и продуктивные отношения с концертными организациями и другими творческими коллективами. В решение всех этих вопросов крайне востребовано соблюдение правил корпоративного, делового и протокольного этикета.

Что касается организационных способностей, важно отметить навык перепоручения различных заданий своим подопечным, иницируя в хоре командную работу. Еще Павел Григорьевич Чесноков говорил: «Дирижер хора должен иметь помощников как по музыкально-художественной, так и по организационной части. Помощник дирижера по музыкальной части ведет подготовительную работу с хором и замещает дирижера в случае его отсутствия по каким-либо причинам. <... > Помощником дирижера по организационной части должен быть староста хора. Главная задача старосты хора — обеспечить тот порядок, ту организованность, которая необходима для художественной работы» [7, 32].

На данном этапе востребована способность дирижера к пониманию возрастной и общей психологии, способность ориентироваться в социологических проблемах, быть коммуникабельным, генерировать новые идеи. Помимо того, чтобы мотивировать людей на совместное музицирование и поддержание дисциплины в хоре, необходимо также выявлять в них сильные личностные качества, которые в перспективе помогут сформировать команду помощников. Важно создать *такую* атмосферу, чтобы участники хора сами предлагали свою помощь в тех или иных организационных вопросах, например, печать нотного материала для всего хора, сбор данных для поездок и выступлений, ведение социальных сетей коллектива, подготовка рекламных текстов и многое другое. При такой организации рабочего процесса постепенно будут

укрепляться отношения внутри коллектива, каждый певец будет чувствовать свою значимость и ответственность за свои действия перед всем хором.

Опираясь на собственный богатейший опыт творческой деятельности, известный хоровой дирижер и общественный деятель Владимир Леонидович Живов раскрывает главную цель педагогической работы в любительском хоре: *«Именно от педагога (руководителя хора) зависит, чтобы ожидания юноши или девушки оправдались, чтобы интерес к музыке, который привёл их в коллектив, не только не угас, но и стал бы устойчивым, постоянным, а занятия в хоре стали важной составляющей его жизни»* [2, 106].

Следующее не менее значимое профессионально-личностное качество руководителя любительского хора можно охарактеризовать как *активная творческая позиция дирижера*. Она проявляется в выборе репертуара, формировании исполнительской концепции, поиске сценического решения (от концертного облика хора до воплощения режиссерской мысли). Кроме того, современному дирижеру-хормейстеру крайне важно обладать готовностью и смелостью в выборе концертных площадок, в выборе фестивалей и конкурсов. Участие в различных мероприятиях чаще всего позитивно сказывается на качественном росте хора и на его сплоченности. Разумеется, следует прилагать максимум усилий, чтобы выступления были тщательным образом подготовлены, так как неудачи на сцене отбивают у людей желание заниматься хором. *«Количество концертных выступлений коллектива определяется его художественно-творческими возможностями, уровнем исполнительского мастерства, качеством и количеством подготовленного репертуара»* [6, 10].

Поскольку в любительских хорах поют люди, как правило, с отсутствием сценического опыта, для них в первое время будет сложным преодолеть психологический барьер, страх сцены. Задачей руководителя хора, как педагога и психолога самому служить примером спокойствия и уверенности, тем самым утверждая эти качества в певцах.

В процессе руководства творческим коллективом становятся востребованными *аналитические способности* дирижера. Крайне полезно после каждого выступления хора проводить конструктивные беседы, в которых будут отмечены положительные стороны исполнения, а также выявлены и разъяснены недостатки с целью их исправления в дальнейшей музыкально-исполнительской деятельности. Таким образом артисты любительского хора привы-



кают критически относиться к своему музыкальному творчеству, анализировать отдельные элементы своего исполнительского мастерства, а также совершенствуют музыкальный вкус.

И еще одно важное качество, потребность в котором возникла на волне всеобщей цифровизации. В современном ритме жизни для установления разнообразной и прочной коммуникации в социуме любому человеку необходимо *владение IT-технологиями*, не является исключением и деятельность руководителей творческих коллективов. Такие социальные сети, как Instagram, ВКонтакте, YouTube и многие другие, являются активными площадками для продвижения своих идей. В случае с руководителями творческих коллективов (хоров, оркестров, ансамблей, театральных трупп и т. д.) – это отличная возможность для просвещения широких масс силами искусства. Однако на этих информационных платформах необходимо значительно выделяться и отличаться из числа многочисленных профильных страниц. Для того, чтобы удивить и «зацепить» предполагаемую целевую аудиторию, «заставить» ее интересоваться хоровой темой, уже мало просто констатировать факт о том или ином концерте, или освещать на «страницах» секреты хорового исполнительства. Необходимо выбрать такой формат социального общения, который яркой качественной картинкой или видеорядом совместно с качественной музыкой «приоткрывает завесу» увлекательной репетиционной и концертной жизни хора. Для этого требуется создание контент-плана, выбор ToV (тональность речи), формирование отдельных рубрик (исходя из контингента целевой аудитории), составление макета визуального ряда, подбор музыкального оформления, съемки и монтаж видео с репетиций и концертов и многое другое. Конечно, руководитель хора не обязан заниматься этим самостоятельно, но крайне важно иметь об этом представление и уметь организовать командную работу в этом направлении среди участников хора. Таким образом, певцы, развиваясь и совершенствуясь сами, будут «солидарны» с дирижером-хормейстером в просвещении широких масс.

Подводя итог сказанному, очевидно, что в русле дирижерской профессии ведутся постоянные поиски новых форматов общения, стилистики управления, формирование новых технологических приемов, а это значит, что с каждым годом профессия «дирижер-хормейстер» обогащается новыми гранями, новыми современными возможностями.

Обладание вышеназванными специфическими профессионально-личностными характеристиками дает возможность руководителю творческого коллектива обрести большую свободу для творческой самореализации, а также предоставляет больше возможностей для просветительской деятельности.

### Литература

1. Живов В.Л., Аликина Е.В. Студенческий любительский хор: предпосылки долголетия // Искусство и образование. – 2021. – № 3 (131). – С. 122-126.
2. Живов В. Л. Любительский студенческий хор как объект научного исследования // Музыкальное исполнительство и образование. – 2013. – № 2.– С.99-107.
3. Казакова Т. С. Специфика организации обучения взрослых хоровому пению в условиях досуговой деятельности / Т. С. Казакова, О. В. Грибкова // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив: материалы Международной электронной научно-практической конференции, посвященной 50-летию Казанского государственного института культуры, Казань, 24 мая 2019 года / Казанский государственный институт культуры. – Казань: [б.и.], 2019. – С. 195-199.
4. Кудринская И.В. Становление личностно-профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов как актуальная научная проблема // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т.4. – № 4. – С. 53-63.
5. Михайлов В. Ф. Боратынский. <https://biography.wikireading.ru/285046> (дата обращения: 21.11.2021)
6. Тараканов Б. И. Современный любительский хор. Совокупные аспекты культурологии, педагогики, психологии и философии // Вестник славянских культур. – 2015. – №4 (38). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-lyubitelskiy-hor-sovokupnye-aspekty-kulturologii-pedagogiki-psihologii-i-filosofii> (дата обращения: 01.12.2021).
7. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – М.: Музгиз, 1961. – 240 с.

**Буянова Наталия Борисовна,**  
доктор педагогических наук, профессор,  
заведующий кафедрой хорового дирижирования,  
проректор по учебно-методической работе МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: [dirigent.nb@mail.ru](mailto:dirigent.nb@mail.ru)  
**Natalia B. Buyanova,**  
Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,  
Head of the Department in Choral Conducting,  
Vice-Rector for Educational and Methodological Work  
of Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: [dirigent.nb@mail.ru](mailto:dirigent.nb@mail.ru)

**Кошкина Елизавета Владимировна,**  
преподаватель кафедры хорового дирижирования,  
аспирант (научный руководитель: доктор педагогических наук,  
профессор Н.Б. Буянова),  
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com

**Koshkina Elizaveta V.,**  
Lecturer at the Choral Conducting Department,  
postgraduate student of the Moscow A. Schnittke State Music Institute  
(scientific supervisor: Doctor of Pedagogical Sciences,  
Professor N.B. Buyanova)  
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com

## МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

С.В. Марков

### МУЛЬТИМЕДИА ОБУЧЕНИЕ И ПРОЕКТНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

### MULTIMEDIA TRAINING AND PROJECT-ACTIVITY TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL SPACE OF A MUSIC UNIVERSITY

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика инновационных педагогических технологий в образовательном пространстве музыкального вуза, а также особенности интеграции педагогических инноваций с традиционными методами обучения. Методологическую основу исследования составили труды советских, российских и зарубежных педагогов и психологов Вайндорф-Сысоевой М.Е., Захарова К.П., Гулк Е.Б., Ильина Г.К., Колеченко А.К., Селевко Г.К., и других. В выводах представлены промежуточные итоги внедрения инновационных педагогических технологий на дирижерско-хоровой кафедре Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке.

**Ключевые слова:** инновационные технологии; традиционные педагогические технологии; мультимедиа обучение; проектно-деятельностные технологии; взаимное обучение, хоровой дирижер, профессиональное музыкальное образование.

**Abstract.** The article examines the specifics of innovative pedagogical technologies in the educational space of a music university, as well as the features of integrating pedagogical innovations with traditional teaching methods. The methodological basis of the study was the works of Soviet, Russian and foreign teachers and psychologists Weindorf-Sysoeva M.E., Zakharova K.P., Gulk E.B., Ilyin G.K., Kolechenko A. K., Selevko G.K., and others. The conclusions present the interim results of the introduction of innovative pedagogical technologies at the Department of Choral Conducting of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.

**Keywords:** innovative technologies; traditional pedagogical technologies; multimedia training; project-activity technologies; mutual training, choral conductor, professional music education.

Глобальные социальные, экономические и культурные преобразования последних десятилетий, их влияние на все сферы жизнедеятельности человека, вынуждают педагогическую практику находить и использовать большое количество различных образовательных технологий. Некоторые из них весьма легко вливаются в образовательный процесс музыкального ВУЗа, а некоторые

вовсе не подходят музыкальному образованию, поскольку могут нарушить гармонично выстроенную модель традиционных технологий. Стремление разнообразить академическую среду новыми педагогическими подходами обусловлено естественным вызовом времени: «Все в мире стало непрерывно и стремительно изменяться. И, следовательно, практика должна постоянно перестраиваться применительно к новым и новым условиям. И, таким образом, инновационность практики становится атрибутом времени» [5, с. 39].

Г. К. Селевко [15, с. 27–32] определяет различные типы нововведений по признаку отношения новшества к своему предшественнику. Указаны следующие типы:

- *замещающие* (новая технология постепенно заменяет собой старую, не вступает с ней в противоречие);
- *отменяющие* (новая технология резко сменяет старую, отменяя ее прежние законы и правила);
- *открывающие* (новая технология как-бы «произрастает» из старой, противоречие может сформироваться только спустя определенное время после введения новой технологии, когда та даст результаты);
- *возвратные* (используются в том случае, если новая технология демонстрирует отрицательные результаты);
- *ретровведения* (здесь хорошо подходят слова народной мудрости «Все новое – это хорошо забытое старое» [16, с. 118]. Ретровведения в педагогических технологиях – применение в современной практике методов прошлого).

Профессиональное музыкальное образование допускает нововведение, как составную (дополнительную) часть организации образовательного и воспитательного процесса, а такие типы новшеств как отменяющие, вовсе не могут быть применены, так как может пострадать базисное понятие «школы», что приведет к деформации системы в целом. Наиболее подходящими типами нововведений выступают открывающие и ретровведения, поскольку достаточно часто в музыкальном образовании, благодаря формированию и развитию большого количества авторских технологий происходит синтез традиционных технологических установок с современными идеями педагогов, или наоборот: новые технологические открытия подкрепляются приемами и методами из традиционной практики, таким образом, приводя их в равновесие.

В качестве примеров, подходящих для внедрения их на различных уровнях профессионального музыкального образования, приводим некоторые из

технологий, которые уже получают свое практическое воплощение на кафедре хорового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке:

- *Информационно-коммуникационные технологии* – к ним относим:
  - мультимедиа технологии [12, с. 131–137; 13, с. 33];
  - сетевые технологии [17, с. 2–7];
  - дистанционные технологии [8, с. 97; 11, с. 37–39];
- *Проектно-деятельностные технологии*:
  - проблемное обучение [12, с. 166];
  - кейс-метод или метод анализа конкретных ситуаций [15, с. 151–152];
- *Игровые технологии*:
  - имитационные и операционные игры [15, с. 133–139];
  - деловая игра [14, с. 167–171];
  - тренинг-технологии и коучинг [15, с. 168–173];
- *Технологии лично-ориентированного образования*:
  - педагогика сотрудничества [5, с. 55–64; 8, с. 76];
  - гуманно-личностная технология [8, с. 50–52];
  - взаимное обучение [6, с. 23–28].

Каждая технология из указанных выше, имеет ряд особенностей и отличий от традиционных (классических) технологий, применяемых в профессиональном музыкальном образовании, имеет строго практическую направленность, проблемный характер и своими средствами использует комплекс активных методов обучения.

В настоящее время на базе дирижерско-хоровой кафедры МГИМ им. А. Г. Шнитке проводится масштабный эксперимент по внедрению в академическую практику вышеперечисленных технологий в работу со студентами. Экспериментальной площадкой выступает лекционный курс дисциплин «Хоровая литература» (зарубежная, русская, современная) в колледже и «История хоровой музыки» (зарубежной, русской и современной) в институте. Испытание различных инновационных технологий начато в 2018 учебном году и ведётся по настоящее время.

Несколько слов о самой дисциплине. «Хоровая литература» и «История хоровой музыки» являются частью цикла специальных дисциплин обучения хоровых дирижёров в ССУЗе и ВУЗе и предоставляют студентам теоретические знания из истории хоровой музыки; эволюции хоровых жанров и стилей; зна-

комят студентов с особенностями хорового творчества многих композиторов; формируют профессиональное чувство вкуса; учат разбираться в тонкостях исполнительских интерпретаций различных хоровых сочинений и прочие.

Сложилось так, что традиционно данный курс считается исключительно лекционным, поскольку содержит большой объем теоретической информации. Однако мы решили пересмотреть форму подачи материала для студентов, выбрав в качестве основной не лекционную форму, а применение проектно-деятельностной и мультимедиа технологий в их сочетании.

Для более эффективного усваивания знания, педагогический состав кафедры хорового дирижирования разработал способ, который будет направлен на все каналы коммуникации между преподавателем и студентами. Для преподавателя это не только вербальные способы воздействия, но и вспомогательные средства в виде визуальных каналов (слайд-шоу, презентации, видеотрансляции, показы фильмов и концертов), аудиальных каналов (речь, пение, сольмизация, музыкальный фон занятия, прослушивания концертов и записей различных сочинений), а также воздействие на кинестетический канал (моделирование различных ситуаций из практики работы с хором, ролевые игры, взаимное обучение). Чем больше задействовано моделей подачи материала студентам, тем выше вероятность его не только запоминания, но и индивидуального глубокого осмысления каждым обучающимся.

К каждому занятию по темам формируется пакет мультимедиа, в него обязательно включены:

- презентация PowerPoint (со всем теоретическим материалом с большим количеством визуальных «закрепителей» знаний в виде фотографий, документов, нот, картинок, иллюстраций);
- краткий конспект темы занятия (для самостоятельной проработки и закрепления учебного материала студентом);
- дополнительная литература в виде ссылок на статьи и книги (все в электронном формате, для сокращения времени на поиск и для удобства студентов);
- ссылки на дополнительный мультимедиа-материал (ссылки на документальное и художественное кино по теме занятия, ссылки на видеозаписи концертов или интервью известных музыкантов, искусствоведов и медийных личностей);

- «карманная» фонотека (ссылки на ресурс хранилища, в котором собраны аудиозаписи сочинений, необходимых для изучения. Хранилище разделено на «секции», потому найти записи нужных композиторов можно найти без труда и быстро).

Все материалы размещаются на специальных платформах в электронной информационной образовательной среде института (ЭИОС), либо в сообщества в социальных сетях, что тоже весьма удобно для студентов, поскольку учебный материал всегда находится «под рукой».

Благодаря применению активных методов обучения данные технологии позволяют повысить эффективность усваивания и запоминания теоретического материала, закрепив его проработкой на практике; проблемный характер данных технологий близок к классическим технологиям профессионального музыкального образования, потому легко волеется в образовательный процесс и с легкостью найдет для себя пути применения; практическая направленность так же, по своей сути, близка традиционным технологиям в профессиональном образовании, потому не вызовет особых затруднений в своем применении на практике.

Для активизации процесса обучения и в качестве альтернативы лекционно-семинарской форме проведения занятий может выступать любая из вышеуказанных технологий, в синтезе с тренинг или мультимедиа технологиями. Во многих направлениях профессионального образования современности тренинг-технологии заменяют собой семинарские занятия.

Тренинг-технология характеризуется большей долей занятий практической направленности, в отличие от семинаров, ориентированных на передачу знания в виде информации. Если в проведении обучающего занятия преподаватель уделяет основную часть времени отработке практических навыков, ролевым играм, рабочим ситуациям, то такую форму работы можно именовать тренингом, разновидностью активного обучения. Если же информация поступает в большом количестве для фиксации (записи) и запоминания, и не отводится время на ее практическую отработку, тогда форма работы именуется семинаром, разновидностью слушательского обучения.

В задачи семинара входит (в основном) передача ёмкого по объему материала, а затем его дальнейшее самостоятельное применение студентами полученных знаний на практике. Основным отличием является здесь то, что в задачи тренинга в первую очередь входит отработка специализированных или



профессиональных навыков на практике, при этом способ получения знания будет иметь прикладной характер. Знания, полученные в процессе обучения, необходимы для того, чтобы студент смог наиболее эффективно осуществлять свою практическую деятельность.

Лекционные курсы по «Хоровой литературе» и «Истории хоровой музыки» носят исключительно прикладной характер, не перегружены теоретической информацией, данные о стилях, жанрах и музыкальных формах подаются частями и сопровождаются комплексом примеров (нотных и звуковых), каждое занятие отличается постановкой определенной проблемы, например: «Обозначить основные различия приемов формообразования и композиторского письма кантат Д. Букстехуде и И. С. Баха» или «Определить основные положения понятий хоровая сонорика и сонористика». Степень сложности поставленной проблемы устанавливается в соответствии с уровнем подготовленности группы к решению данных задач, что не противоречит основным положениям о личностно-ориентированном подходе в обучении.

Таким образом, студенты оказываются постоянно вовлеченными в процесс приобретения новых знаний, поскольку на некоторые вопросы необходимо предоставить ответ самим учащимся, прибегая к логическому мышлению, накопленному слуховому и исполнительскому опыту. Разнообразное мультимедийное сопровождение каждого занятия способствует более детальному запоминанию материала студентами, активизирует различные типы восприятия, развивает ассоциативное мышление, что значительно отличается по эффективности от традиционного пассивно-слушательского обучения. Тренинг-технологии обеспечивают раннюю интеграцию и «вживание» в профессию хорового дирижера, по началу только умозрительно, однако это позволяет предупредить на раннем этапе возможные риски, а также, определить степень готовности специалистов к практической работе с хором.

Это лишь промежуточные итоги, некоторые технологии пока находятся на ранней стадии своей апробации в рамках профессионального музыкального образования. Однако уже сейчас можно наблюдать усиление интереса студентов к данным дисциплинам, повышение успеваемости и результатов образовательной деятельности, что подтверждает эффективность и необходимость продолжения исследования в данном направлении.

## Литература

1. Балина М.Ю. Информационно-коммуникационные технологии в процессе развития искусства, культуры и образования на современном этапе // Искусство и образование. – 2021. – № 1 (129). – С. 200-207.
2. Бодина Е.А. Особенности музыкального образования в XX - XXI вв. // Мироззрение в XXI веке. – 2020. – Т. 3. – № 2. – С. 5-10.
3. Вайндорф-Сысоева М. Е., Крившенко Л. П. Педагогика: Пособие для сдачи экзамена. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Юрайт-Издат, 2005. – 239 с.
4. Голдовская Н.Н. Организационные и технологические аспекты включения электронного обучения в профессиональное музыкальное образование // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2020. – № 4 (12). – С. 61-67.
5. Захаров К. П., Гулк Е. Б. Этапы становления метода со-диалога Александра Григорьевича Ривина // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – Т. 8. № 1. – С. 55–64.
6. Ильин Г. Л. Взаимное обучение и взаимное образование // Школьные технологии. – 2011. – № 3. – С. 23–28.
7. Казакова Т.С. Принципы взаимного обучения на репетиции взрослого любительского хорового коллектива // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т.4. – № 1. – С. 54-63
8. Колеченко А.К. Энциклопедия педагогических технологий: Пособие для преподавателей. – Санкт-Петербург: КАРО, 2002. – 368 с.
9. Красильников И.М. Перспективы клавишного синтезатора в музыкальном образовании и на концертной сцене // Музыка и электроника. – 2021. – № 2. – С. 4.
10. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология. – Москва: СИН- ТЕГ. 2007. – 668 с.
11. Парахина О.В. Новые технологии и классические идеи в ИТ-образовании // Дистанционное и виртуальное обучение. – 2007. – № 11. – С. 37–39.
12. Педагогика. Учебное пособие для студентов педагогических вузов и педагогических колледжей / Под ред. П.И. Пидкасистого. – Москва: Педагогическое общество России, 1998. – 640 с.
13. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – №1. – С. 33.
14. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии: Учебное пособие. – Москва: Народное образование, 1998. – 256 с.
15. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2-х т. – Т. 1. – Москва: Народное образование, 2005. – 556 с.
16. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. – Москва: ООО Издательство «Локид- Пресс», 2005. – 118 с.

17. Sastre, J. Cerdà, W. García, C. A. Hernández, N. Lloret, A. Murillo, D. Picó, J. E. Serrano, S. Scarani, R. B. Dannenberg. New Technologies for Music Education in Proceedings of The 2nd International Conference on E-Learning and E-Technologies in Education. – Lodz, Poland, 2013. – 7 pp.

**Марков Сергей Викторович**

*преподаватель кафедры хорового дирижирования, аспирант Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (научный руководитель: доктор педагогических наук, профессор Н.Б. Буянова)*

*e-mail: sergius.markov@mail.ru*

**Markov Sergey V.,**

*Lecturer at the Choral Conducting Department, postgraduate student of the Moscow A. Schnittke State Music Institute (scientific supervisor: Doctor of Pedagogical Sciences, Professor N.B. Buyanova)*

*e-mail: sergius.markov@mail.ru*

## ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

В.А. Горбенко

### АЛЕКСЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЛЕБЕДЕВ

**Аннотация.** В статье раскрывается жизненный и творческий путь выдающегося советского музыканта-исполнителя, композитора и педагога – основателя собственной школы игры на тубе профессора МГК А.К. Лебедева. Охарактеризованы его педагогические принципы и черты личности и характера. Освещен значительный вклад А.К. Лебедева в дело популяризации тубы, развития исполнительского искусства на духовых инструментах, расширения концертного и педагогического репертуара, совершенствования методики обучения.

**Ключевые слова:** музыка, обучение, духовые инструменты, исполнительство на тубе, педагог, композитор, А.К. Лебедев.

**Abstract.** The article reveals the life and creative path of the outstanding Soviet musician-performer, composer and teacher – founder of his own tuba playing school, Professor of Moscow State Conservatory A.K. Lebedev. His pedagogical principles and personality and character traits are characterized. A.K. Lebedev's significant contribution to the popularization of the tuba, the development of performing arts on wind instruments, the expansion of concert and pedagogical repertoire, and the improvement of teaching methods is highlighted.

**Keywords:** music, training, wind instruments, tuba performance, teacher, composer, A.K. Lebedev.

Алексей Константинович Лебедев прожил большую, нелегкую, но счастливую жизнь. Он был талантливым музыкантом высокой квалификации и широкого профиля: виртуозным исполнителем, выдающимся педагогом-основателем собственной школы игры на тубе и ярким композитором. Счастье же его было в том, что все, кто его знал, любили его. Любили за то, что был он человеком чистой души и сердца - добрым, бескорыстным, очень доброжелательным ко всем людям и на редкость деликатным. И он самым серьезным образом относился ко всему, что делал.

Родился А.К. Лебедев 9 декабря 1924 года в городе Данков Липецкой области. Родители его – люди известные и глубоко уважаемые в городе: отец-хирург, главный врач центральной районной больницы, мать преподавала математику в средней школе. Любовь к музыке проявилась у А. К. Лебе-

дева еще в детстве. С 12-ти лет он учился игре на фортепиано у частного педагога. Основным же увлечением был духовой оркестр Данковского Дома культуры. Участь в старших классах, Алеша руководил оркестром и делал переложения для него.

В 1942 г. окончил школу и в августе был призван на военную службу. После учебы в Пехотном училище его отправили на фронт. В 1943 году он получил тяжелое ранение. После лечения его перевели в Москву для дальнейшего прохождения службы. В 1943-1945 гг. служил военным музыкантом и одновременно учился в Московском музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова по классу тубы и теории музыки.

А. К. Лебедев был награжден Орденом Великой Отечественной войны 1 степени и медалями.

В 1945 г., после увольнения из армии по инвалидности, поступил в Московскую Государственную Консерваторию им П. И. Чайковского (МГК) в класс Щербинина В. А., которую окончил досрочно в 1949 году с отличием. Во время учебы в Консерватории А. К. Лебедев написал два оригинальных произведения для тубы и фортепиано: Концерт № 1 ля минор (1947г.), изданный затем в 1950 г., и Концертное Аллегро (1949 г), изданное в 1956 г., неоднократно переиздававшиеся впоследствии в нашей стране и за рубежом. Свой концерт № 1 Лебедев играл на Государственном выпускном экзамене в Консерватории. В том же 1949 г., после окончания оркестрового факультета, он поступил на композиторское отделение, где проучился 3 года.

Имя Лебедева А. К. занесено на Мраморную Доску Отличия выдающихся выпускников Московской Консерватории (за 1949 г.).

В 1950 г. А.К. Лебедев был принят по конкурсу в оркестр Государственного Академического Большого театра в качестве солиста-тубиста. За время работы в театре имел множество благодарностей, премий и самых лучших отзывов как о специалисте. В течение ряда лет участвовал в концертных выступлениях и записях Квинтета медных духовых инструментов артистов ГАБТа в составе: Т. Докшицер, Я. Гандель, В. Полех, М. Зейналов, А. Лебедев.

Сразу же после окончания учебы Лебедева А.К. пригласили в МГК на должность преподавателя по классу тубы. С этого времени (1950 г.) в Консерватории появляется отдельный специализированный класс тубы. Сначала Лебедев А.К. совмещает преподавание с основной работой в Оркестре ГАБТа, но с 1967 г. оставляет театр, и работа в Консерватории становится его основ-

ной и единственной до последних дней жизни (кроме композиторской деятельности). С 1950 по 1970 гг. – он преподаватель, 1970-1974 гг. – и. о. доцента, 1974-1986 гг. – доцент, 1986-1990 гг. – и. о. профессора и с 1990 по 1993 гг. – профессор кафедры духовых инструментов. Одновременно около 20-ти лет он вел класс камерных ансамблей медных духовых инструментов.

Постоянной заботой А.К. Лебедева было расширение учебного и концертного репертуара для тубы. Кроме ранее упоминавшихся произведений, в 1986 г. им был написан Концерт № 2 для тубы, сделаны авторские инструментовки обоих концертов для симфонического оркестра. Эти сочинения широко известны среди музыкантов – духовиков, часто исполняются и переиздаются во всем мире, входят в программы Международных конкурсов.

На протяжении нескольких лет (1969-1977 гг) А.К. Лебедев работает над созданием «Школы игры на тубе». По характеристике дирекции МГК она «является основополагающим трудом и практически единственным в СССР учебником по данной специальности». Для создания хрестоматийной части «Школы» А.К. Лебедев привлек к работе современных композиторов: Н. Ракова, В. Кикту, К. Волкова, Т. Смирнову, В. Струкова, Г. Дмитриева, а также сочинил собственные произведения.

«Школа» выдержала два издания: первое – в 1974 г. (1 часть) и 1975 г. (2 часть); второе – в 1984 (1 ч.) и 1986 (2 ч.).

Научно-методическую работу А.К. Лебедев продолжал до конца своей жизни. Обладая незаурядным композиторским дарованием, он обогатил репертуар для тубы большим количеством обработок и переложений для тубы и фортепиано произведений старинных авторов и издает их в двух сборниках. В 1974 г. и 1976 г. он пишет «24 этюда для тубы».

Одним из направлений научно-методической работы, связанной с ведением класса камерного брасс-ансамбля, был подбор репертуара: собственные оригинальные сочинения, обработки, переложения для различных составов ансамблей.

А.К. Лебедев был педагогом по призванию, чрезвычайно авторитетным и внимательным к студентам. Многолетний личный исполнительский опыт, педагогический талант, а также доброта и дружеские отношения с учениками постоянно приводили к положительному результату. Как правило, ученики заканчивали Консерваторию с отличными оценками по специальности. Игра учеников А.К. Лебедева отличается мощным, красивым звучанием, музыкальностью и высокой техничностью.

За время более чем сорокалетней работы Лебедева А.К. в Консерватории класс тубы окончили около 50-ти учеников и более ста учеников окончили у него класс камерных ансамблей. Многие из них стали лауреатами различных конкурсов исполнителей на духовых и ударных инструментах. Большинство учеников работали и работают в престижных оркестрах России, занимаются преподавательской деятельностью. Только перечисление их фамилий и краткое сообщение об их деятельности займет несколько страниц, поэтому остановимся лишь на некоторых.

Мне, как ученику Алексея Константиновича, хочется более подробно рассказать о наиболее значительных его высказываниях и взглядах. А.К. Лебедев считал, что целесообразно начинать обучать игре на тубе не ранее тринадцатилетнего возраста. На первых уроках основное внимание уделять правильным навыкам постановки дыхания, амбушюру и артикуляции. Одним из главных требований было извлечение красивого и чистого звука. Значительное место в работе Лебедева занимало воспитание в ученике умения «предслышать», то есть ощущать внутренним слухом высоту звука еще до его извлечения, так как это имело большое значение для чистоты интонации. Он настойчиво советовал студентам приобретать глубокие знания в области теории, гармонии и полифонии. Считал обязательным владение фортепьяно. Как опытный педагог, Алексей Константинович всегда считался с индивидуальными особенностями профессиональных данных учащегося. Лебедев уделял много времени развитию навыков разучивания произведения. Впервые, разбирая его со студентом, педагог останавливался не только на особенности формы и тонального плана, но и на отдельных технических сложных разделах. Первостепенное значение Лебедев придавал умению читать сочинение с листа: он требовал от исполнителя умения, играя одну фразу, заглядывать вперед, стремясь охватить нотный текст целиком. Не ускользали от педагога работа над штрихами и оркестровыми партиями. Не меньшее значение придавал Лебедев и развитию художественного вкуса молодых музыкантов, осознанному подходу к исполняемому сочинению. Не редко перед тем, как дать студенту новое сочинение Лебедев с увлечением рассказывал о стиле композитора, историю создания данного произведения. Много внимания уделялось в классе работе над исполнением гамм. Он считал, что и зрелым музыкантам нельзя забывать об этом средстве технического совершенствования.

А.К. Лебедева хорошо знали и ценили музыканты во всем мире. Он был широко признан и как педагог и как композитор. В 1971. он получил письмо

с уведомлением о приеме его почетным членом Международного общества «ТУВА» (Всемирная Братская Ассоциация Тубистов).

А.К. Лебедев скончался 11 июля 1993 года.

В 1998 г. Международное общество «ТУВА» удостоила его самой престижной почести «ТУВА» - «Награда за жизненный подвиг» (посмертно) в знак признания его значительного вклада в течении всей жизни в дело развития и популяризации тубы, развития исполнительского искусства на тубе, признания его педагогического таланта и достижений в области методики, за создание «Школы», за его композиторские свершения.

### Литература

1. Болотин С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. В. Болотин. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Радуница, 1995. – С. 152-153.
2. Казаченков А.П. О методике преподавания искусства игры на тубе профессора МГК имени П. И. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 38-41.
3. Лебедев Алексей Константинович [Электронный ресурс] // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского [сайт]. – Режим доступа: <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8899>. – 29.08.2019.

**Горбенко Василий Алексеевич,**  
*Заслуженный артист России, профессор кафедры духовых  
и ударных инструментов МГИМ им. А. Г. Шнитке*  
*e-mail: m.gorbencko@yandex.ru*  
**Gorbenko Vasily A.,**  
*Honored Artist of Russia, Professor*  
*of the Department in Wind and Percussion Instruments*  
*of Moscow A. Schnittke State Music Institute*  
*e-mail: m.gorbencko@yandex.ru*



## ФОТОГАЛЕРЕЯ

24 октября 2022 года в Большом зале Московской консерватории состоялся концерт Всероссийского фестиваля «Музыкальное обозрение – opus 33». В нем приняли участие Московский симфонический Шнитке-оркестр под управлением заслуженного артиста РФ профессора Игоря Юрьевича Громова, а также солисты – заслуженный артист РФ Алексей Найдёнов и лауреат международных конкурсов Сергей Осокин.





Ведущая концерта – проректор РАМ им. Гнесиных,  
профессор, доктор искусствоведения  
*Дина Константиновна Кирнарская.*



Вступительное слово и послесловие —  
главный редактор газеты «Музыкальное обозрение»  
*Андрей Устинов.*

28 октября в концертном зале Первого Московского областного музыкального колледжа состоялось открытие нового концертного сезона. В нем принял участие лауреат международных конкурсов *Михаил Гордеев* и симфонический оркестр колледжа МГИМ им. А. Г. Шнитке под управлением лауреата международного конкурса имени С.В. Рахманинова *Ивана Михайловича Никифорчина*.





В октябре 2022 года Русский народный оркестр колледжа МГИМ имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижер - заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, профессор *Н.М. Алданов*) стал лауреатом премии ГРАН-ПРИ на конкурсе Грантов Мэра Москвы в сфере культуры и искусства



31 октября 2022 года в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке прошёл вечер камерной музыки, на котором прозвучали сочинения И.С. Баха и В.А. Моцарта



26 ноября 2022 года Русский народный хор МГИМ им. А.Г. Шнитке (художественный руководитель – доцент кафедры народного исполнительского искусства Александр Василенко, постановщик-репетитор Альвина Тураханова, инструментальный ансамбль под руководством Заслуженного работника культуры РФ, кандидата педагогических наук, заведующего кафедрой народного исполнительского искусства, профессора Евгения Ануфриева), выступил в Большом зале Московской консерватории имени П. И. Чайковского в Гала-концерте «Сияющие высоты», посвященном 100-летию великого русского мыслителя, ученого, писателя, Александра Зиновьева



23 и 24 ноября 2022 года в МГИМ им. А. Г. Шнитке состоялась XIV международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», традиционно приуроченная ко дню рождения композитора





19 ноября 2022 года Концертный хор МГИМ им. А.Г. Шнитке под управлением профессора, Почетного работника высшего профессионального образования РФ *Дмитрия Алексеевича Онегина* выступил в зале Первого Московского областного музыкального колледжа в Коломне в рамках II Открытого фестиваля «Свешниковская хоровая осень»



16 ноября 2022 года в МГИМ им. Шнитке в рамках проекта «Эпоха Шнитке» прошла творческая встреча с кандидатом психологических наук, доцентом кафедры философии, истории, культуры и искусства *Евгенией Сергеевной Петеновой* на тему «Вслушиваясь в тишину...» (авторские сочинения для фортепиано Евгении Петеновой)



12 декабря 2022 года в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялось выступление Оперной студии МГИМ им. А.Г. Шнитке и Московского симфонического Шнитке-оркестра. В программе прозвучали: опера «Алеко» С.В. Рахманинова и «Патетическая» симфония П.И. Чайковского



18 декабря 2022 года в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся Новогодний концерт сектора педагогической практики «Подарок Деду Морозу». В концерте приняли участие ассистенты-стажеры института





27 декабря 2022 года в концертном зале МГИМ имени А.Г. Шнитке состоялся премьерный показ картин известнейших опер мировой оперной сцены – «Евгений Онегин» П. Чайковского и «Травиата» Дж. Верди



## 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](mailto: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](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)

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