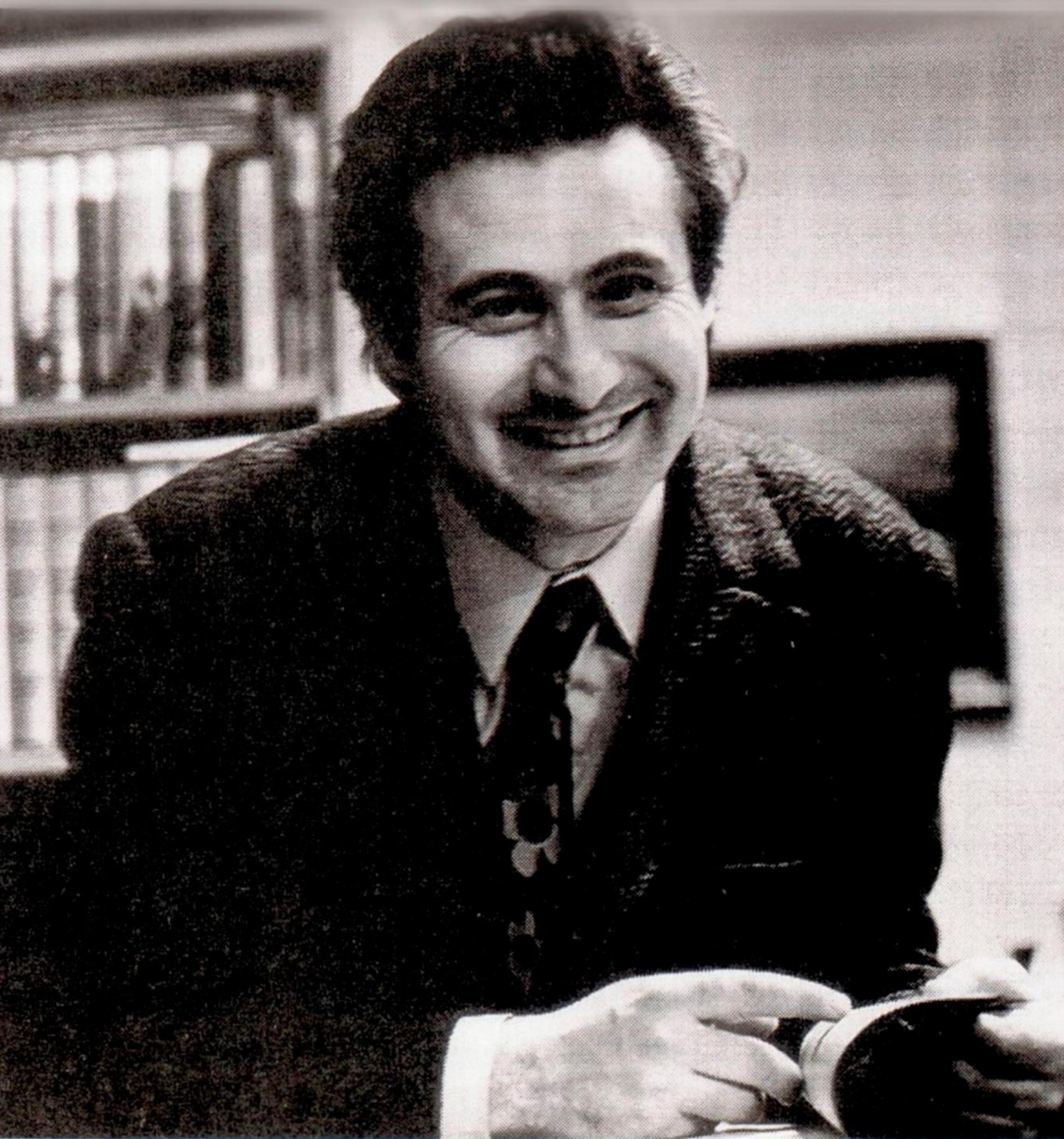


**ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ**

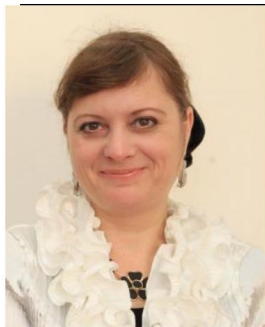


**2023 № 6 (26)**



Сетевое издание  
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»  
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

## 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, Rec-  
tor 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 ЮНЕ-  
СКО, 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 творче-  
ской и социально-воспитательной деятельности Московского государ-  
ственного 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 Наталья Борисовна**

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

**Buyanova Natalia B.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cho-  
ral 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, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Pchelintsev Anatoly V.**

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, 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

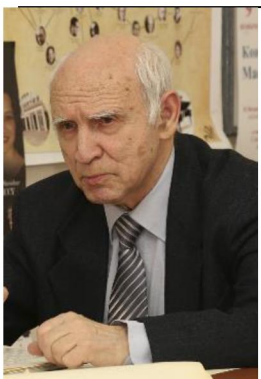


**Смирнов Александр Владимирович**

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 социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ им. А.Г. Шнитке

**Tsypin 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

**Учредитель:**

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

**Founder:**

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

**Свидетельство о регистрации**

ЭЛ № ФС77-72669 от

**Certificate number**

ЭЛ № ФС77-72669

Издается 6 раз в год

Published 6 times a year

**Главный редактор: И.А. Корсакова –**

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

**Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –**

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

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

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

**The subject area of the journal** is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

**Почтовый адрес:**

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

**Телефон:** 8 (499) 194-12-35

**Веб-сайт:** <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

**Электронная почта:** [vestnik.mgim@mail.ru](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)

**Postal address:**

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

**Phone:** 8 (499) 194-12-35

**Website:** <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

**E-mail:** [vestnik.mgim@mail.ru](mailto:vestnik.mgim@mail.ru)



## СОДЕРЖАНИЕ

### СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Щербакова А.И.	Проблемы и перспективы современной системы музыкального образования .....	9
Алябьева А.Г., Дин Яо	О некоторых особенностях вокального интонирования в хэнаньской опере акустический анализ) ... ..	19
Соловей А.И.	Тембровые и изобразительные возможности ударных инструментов в симфонической музыке XX и XXI веков .....	29

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Радзецкая Е.А.	Подготовленное фортепиано в оркестровой музыке XX века (на примере Concerto Grosso № 1 Альфреда Шнитке) .....	35
Чжу Шици	О некоторых особенностях композиторского мышления в третьей фортепианной сонате Альфреда Шнитке .....	41

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Орехова О.Г.	Тимбилдинг в хоровом коллективе: о технологии командообразования к творческой общности .....	49
Грушина Е.Е.	Проблемы сценического волнения у студентов-струнников: современный подход к проблеме .....	59
Кошкина Е.В.	Особенности руководства современным любительским хором .....	69
Решетников Д.В.	Использование инструментального подхода в вопросах самоорганизации современного специалиста .....	76
Казакова И.С.	Музыкально-сценический проект в современном образовании .....	83

### МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Лачинова Т.С., Николаева Т.М., Яковлева А.С.	Владимир Одоевский и Гектор Берлиоз .....	90
Самойлова А.А.	К проблеме организации исполнительского аппарата балалаечника на начальном этапе обучения: методический аспект .....	99
Фотогалерея .....		109
Информация для авторов .....		114

## CONTENT

### MODERN RESEARCH

<i>Shcherbakova Anna I.</i> Problems and prospects of the modern music education system .....	9
<i>Alyabyeva Anna G., Ding Yao</i> On some features of vocal intonation in Henan opera (acoustic analysis).....	19
<i>Solovey Alla I.</i> Timbre and visual possibilities of percussion instruments in symphonic music of the XX and XXI centuries.....	29

### THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

<i>Radzetskaya Ekaterina A.</i> Prepared piano in the orchestral music of the twentieth century (using the example of Concerto Grosso No. 1 by Alfred Schnittke).....	35
<i>Zhu Shiqi</i> On some features of compositional thinking in Alfred Schnittke's Third Piano Sonata.....	41

### MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Orekhova Ologa G.</i> Team building in a choral group: about the technology of team building towards a creative community .....	49
<i>Grushina Elizabeth E.</i> Problems of stage excitement among string students: a modern approach to the problem.....	59
<i>Koshkina Elizabeth V.</i> Features of the leadership of a modern amateur choir .....	69
<i>Reshetnikov Dmitry V.</i> The use of an instrumental approach in the self-organization of a modern specialist .....	76
<i>Kazakova Irina S.</i> Musical and stage project in modern education .....	83

### YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Lachinova T.S., Nikolaeva T.M., Yakovleva A.S.</i> Vladimir Odoevsky and Hector Berlioz .....	90
<i>Samoilova Alena A.</i> On the problem of the organization of the balalaika performing apparatus at the initial stage of training: methodological aspect .....	99
Photogallery .....	109
Information for authors .....	114



## СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

### ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

### PROBLEMS AND PROSPECTS OF THE MODERN MUSIC EDUCATION SYSTEM

**Аннотация.** Основываясь на философской теории ценности, автор статьи убедительно доказывает насущную необходимость ценностного осмысления процессов, происходящих в современном социокультурном пространстве. Постижение музыки, заключающей в себе духовный мир Человека, это всегда единение знания и личного переживания; в процессе восхождения к музыкальным ценностям открывается неповторимость, уникальность каждой личности – композитора, исполнителя, слушателя, педагога, ученика. Только объединившись в ценностном взаимодействии, коллективный субъект познания становится на путь постижения таинства музыки, постижения жизни и самого себя, на путь формирования такой системы ценностей, которая бы отвечала всему богатству, сокрытому в жизни и творчестве. В статье описаны этапы формирования художественной системы эстетически-ценностных ориентаций в музыкально-познавательном процессе.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, ценностные ориентации личности, восхождение к музыкальным ценностям, художественная коммуникация, Homo faber, принцип «музыкацентризма».

**Annotation.** Based on the philosophical theory of value, the author of the article convincingly proves the urgent need for a value-based understanding of the processes taking place in the modern socio-cultural space. Comprehension of music, which embodies the spiritual world of a Person, is always a unity of knowledge and personal experience; in the process of ascending to musical values, the uniqueness, uniqueness of each personality is revealed – composer, performer, listener, teacher, student. Only by uniting in value interaction does the collective subject of cognition embark on the path of comprehending the mystery of music, comprehending life and himself, on the path of forming such a value system that would correspond to all the wealth hidden in life and creativity. The article describes the stages of the formation of an artistic system of aesthetic and value orientations in the musical and cognitive process.

**Keywords:** musical education, personality value orientations, ascent to musical values, artistic communication, Homo faber, the principle of "musicocentrism".

Современное культурное пространство – это достижения философской мысли, научной, религиозной, в области искусства, т.е. это система ценностей, которая главенствует в определённое время, в определённые периоды. Безусловно, система ценностей диктует нам все константы: понимания добра и зла, прекрасного и безобразного, нравственного и безнравственного, т.е. все, что мы трактуем в бинарности оппозиции «хорошо–плохо» – все обусловлено главенствующими ценностными установками конкретной эпохи. И сегодня формирование ценностных ориентаций является одной из сложнейших проблем музыкальной педагогики. Мы живем в эпоху, которую, по терминологии М. Лобановой, можно назвать «переломно-переходной» [5]. В такие эпохи, когда «все стены разрушены», вечный вопрос возможности измерения «гармонии алгеброй» о сложности постижения таинства музыки рождает бесконечное множество вопросов и ответов.

Это, несомненно, чрезвычайно важно и актуально для XX века, в культуре которого господствует «аутистический» (В. Руднев) тип личности – Д. Джойс и Д. Шостакович, Ф. Кафка и А. Шенберг, Г. Малер и К. Юнг – интравертный, погруженный в себя, достаточно сложный как коммуникативный партнер. Эта характерологическая особенность культуры XX века с ее полифонической мозаичностью и явно выраженным «аутистическим складом мышления требует поиска медиации» (В. Руднев), то есть посредничества в бинарной оппозиции разнонаправленных партнеров по коммуникации. И сегодня, в наступившем XXI веке, переход от полярности к принципу дополнительности в иерархии потребностей отвечает «потребности в самоактуализации» (А. Маслоу), которая перекликается с «актуальностью человеческой личности» у А. Лосева. Самоактуализация в значительной степени определяет и направление художественной деятельности. И в педагогике, по мнению А. Кирьяковой, «поиск себя, открытие себя – есть постоянная прелюдия самоактуализации. Стремление разобраться в себе самом, своих стремлениях и желаниях – это прямой выход на осознание своих ценностей и осознания себя ценностью» [4, с. 34].

Философская теория ценности, интегрированная в область музыки и музыкального образования, убедительно доказывает насущную необходимость ценностного осмысления процессов, происходящих в современном социокультурном пространстве. На педагогов-музыкантов сегодня возложена значительная мера ответственности за то, какова будет судьба музыки, станет ли



ее слово-интонация понятным слушателю, не окажутся ли они вне тех интонационных потоков, которые стремительно уносятся, подчиняясь собственным законам.

В решении этой задачи встает важнейшая проблема соотношений между великим искусством – Музыкой и познающей ее личностью, и основным условием для ее решения является понимание гуманистической сущности этого процесса, в котором Человек познает Человека, а познав его через музыку, приблизившись к высочайшим высотам Духа, приближается к познанию себя. Осознавая, что «настоятельной потребностью времени является исходная базисная функция образования – гуманистическая, развивающая целостную самостоятельную творческую личность», В. Рыбин, школьный учитель, писатель, философ утверждает, что «главным в современном образовании становится не усвоение готовых рецептов, а подготовка к творческой деятельности, развитие индивидуальности, неповторимости личности» [9, с. 4]. Специфика музыкального образования, в котором предметом постижения является Музыка, самым непосредственным образом заключающая в себе духовный мир Человека, предопределяет именно такой ход образовательного процесса. Невозможно постигать необъятные миры музыкальной Вселенной, где живут великие лики их творцов, игнорируя их духовные искания, их радости и страдания, их эстетические и этические идеалы. Но также невозможно обрести знание-переживание (а постижение музыки – это всегда единение знания и личностного переживания), если игнорируется личность познающего ее человека.

Существующее в музыке «стремление», осознанное как закон музыкального бытия, дает возможность исследователю «открывать и развивать в самом себе беспредельные миры, улавливать состояния другой души, воспринимать зов другого человека» [8, с. 3]. С помощью музыки, в процессе восхождения к музыкальным ценностям открывается «неповторимость, уникальность личности, готовой к самому неожиданному самоосуществлению и одновременно к «вчувствованию» в жизнь другого человека, к участию и соучастию, к полноте связей между человеком и природой, человеком и человеком» [8, с. 3].

Построение оптимальной модели музыкального образования есть соединение микрокосма человеческой личности, музыкального космоса в их пересечении с макрокосмосом, социокультурным фоном бытия в целостном единстве. Коммуникативно-информационная деятельность профессионального музыканта, осуществляющего в музыкально-образовательном процессе передачу творческого опыта, отражает все богатство его духовного мира

и максимально результативна только при включении «механизма обратной связи», опирающегося на выявление личностно-ценностных приоритетов человека, постигающего музыку. Только объединившись в ценностном взаимодействии, коллективный субъект познания становится на путь постижения таинства музыки, постижения жизни и самого себя, на путь формирования такой системы ценностей, которая бы отвечала всему богатству, сокрытому в жизни и творчестве. На этом пути он приходит к необходимости познания самого процесса формирования художественно-эстетической системы ценностей как пути духовного становления творческой личности.

Первый необходимый шаг к формированию художественной системы эстетически-ценностных ориентаций в музыкально-познавательном процессе – это включение механизма ориентации, восприятие музыки как мира музыкальных смыслов и ценностей и постоянно возрастающую потребность постижения этого мира, что определяет творческую направленность познавательной деятельности личности. Один из самых выдающихся педагогов-пианистов Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» сетует: «... столь немногие пианисты становятся интересными исполнителями. Причина, думаю, та, что у большинства при всех прочих данных отсутствует «дирижерское начало», творческая воля, личность, что они играют то, чему их научили, а не то, что они сами пережили, продумали, проработали» [7, с. 259]. В этом высказывании Г. Нейгауза содержится призыв к молодым музыкантам говорить со своим слушателем не от имени норм, то есть не от имени того, «чему их научили», а от имени ценностей, то есть того, что «они сами пережили». Великий музыкант и педагог убежден, что отсутствие личностно-ценностного подхода к музыкальному произведению не могут компенсировать ни «превосходные способности, даже дарование», ни хорошая школа и владение инструментом. Поиск как механизм эстетически-ценностной ориентации становится одним из важных инструментов в руках и будущего профессионального музыканта и любителя музыки. Научившись уважать и выявлять собственную индивидуальность, ценить и беречь «самость» авторского высказывания, относиться требовательно и взыскательно к выработке своего музыкального суждения, будущий профессиональный музыкант постигает меру ответственности и по отношению к своим будущим слушателям, и ученикам, каждый из которых – единственная и неповторимая личность, независимо от возраста, уровня подготовленности, природной одаренности.



Следующий шаг – это потребность в создании и функционировании каналов художественной коммуникации, через которые осуществляется творческое общение как способ передачи музыкальных смыслов и ценностей.

Если система ценностей во многих исследованиях рассматривается как внутренний стержень культуры общества, то система ценностей в музыкально-образовательном процессе – это аксиологический стержень, определяющий концептуальную направленность образовательной деятельности, которая сопровождается постоянным саморазвитием, включенностью в музыкальный поток, потребностью и способностью воспринимать весь комплекс идей, составляющих сущность музыкального искусства и музыкальной педагогики. Следуя принципу дополнительности в расширенном толковании Ю. Лотмана, для которого «партнер по коммуникации» тем и ценен, что он «другой», можно представить себе необходимость формирования такой системы ценностей в музыкально-педагогическом образовании, когда можно будет обладать возможностью постоянного получения иной проекции, иного ракурса привычной реальности, уважая «самость» каждого участника музыкально-педагогического процесса.

Известный культуролог Г. Гачев сравнивает мир с огромным симфоническим оркестром человечества: «Взгляните на инструменты оркестра... Каждый обладает своим тембром и добавляет свою краску в симфонию Вселенной» [2, с. 14]. Таким образом, Г. Гачев рисует человечество в виде партитуры, демонстрируя «богатый спектр в наличном достоянии современной цивилизации Земли» [2, с. 5] и говорит о том, что даже самый незаметный, самый маленький инструмент, самый незаметный голос может быть значительным, важным, и без него не существует. Надо уметь услышать в каждом человеке, в каждом индивидууме, в каждой системе свою ценность, и это то, что можно назвать «социокультурным слухом». Искусство не может существовать вне коммуникации. В искусстве нет главных и второстепенных голосов. И поэтому признание равенства каждого голоса, каждого человека (индивидуума), каждого государства, каждой образовательной системы – это уже путь в сторону развития, это диалог. Мы можем жить только в диалогическом общении. В современном мире диалог превращается в полилог, т.е. множественность голосов, их многомерность и многозначность.

Еще один важный шаг к формированию художественной системы эстетически-ценностных ориентаций в музыкально-познавательном процессе – это

способность к постоянному саморазвитию, определяющая творческий характер труда, возможность максимальной самореализации, приобщение к мировой культуре. Культура представляет собой не только множество культурных текстов, но и множество социокультурных институтов. Тексты выполняют роль методологии, а институты образуют методическую составляющую единого целого, поскольку вне теории нет практики, а вне практики нет теории. Это единое целое. Культура – это также историческая память, опыт, унаследованный прошлыми поколениями, как позитивный, так и негативный. В творческом культурном процессе порой ценности прошлого трансформируются до такой степени, что становятся неузнаваемыми.

Творческий процесс очень интересен тем, что он не только современен и естественен сегодня, он закладывает дорогу в будущее, порой неосознанно. Иногда мы говорим, что творец опережает реальность. Этот образ гениального Художника отражен в работе известного художника В. Кандинского «О духовном в искусстве», где он говорит о треугольнике, на вершине которого – Творец, а в основании – мы все, которые медленно поднимаемся к вершине: «то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором – завтра станет для второй секции полным смысла и чувства содержанием жизни. На самой вершине верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначуще неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом» [3]. Зачастую тогда, когда мы достигаем вершины, творца уже нет в живых. Но чем быстрее это основание поднимется к вершине, тем быстрее произойдет это осознание. Если мысленно спроектировать треугольник на педагогическую реальность, можно заметить, что творец, как правило, значительно опережает реальность, в отличие от педагогической мысли, которая значительно отстает от развития творческого процесса. Поскольку отставание педагогики и значительное опережение творчества закономерно, то наша задача научиться как можно быстрее приближаться к вершине, т.е. сделать как можно меньше этот «люфт», чтобы осознание творчества было реальным при жизни творца или хотя бы через достаточно короткое время после кончины творца, чтобы мы могли осознать его замысел, его творческие намерения.



Какова современная система образования? Можем ли мы ее считать социокультурным институтом? Здесь остро встает вопрос ценностных ориентаций. Современная система образования является социокультурным институтом, если он является носителем ценностей и двигателем культурного процесса. И если эта система замкнута на себе, не развивается, то она не может называться социокультурным институтом, поскольку он развивается сам в себе, то есть не несет будущего и уже не трансформирует прошлое. И ценности в нем как таковой фактически не существует. Но если это социокультурный институт настоящий, то тогда человек, который обучается в этом социокультурном институте или преподает становится архитектором некой модели, по словам О. Мандельштама, архитектором модели будущего, архитектором модели настоящего [6]. И поэтому, когда мы задаем вопрос, каким образом необходимо выстраивать образовательный процесс, что является доминантой социокультурного института, то должны учитывать, что необходимо находиться все время в некоем творческом процессе, творческом действии.

Норма как внешний регулятор представляет собой ограничитель, регламентирующий проявления личности. Свод норм и правил – есть необходимое условие всякого сообщества и непременная часть образования. Ценностный подход – это внутренний регулятор, позволяющий личности самой выбирать свои нормы-ценности, нормы-законы, смещая ценностные доминанты, дополняя свод предложенного своим видением, своим переживанием, своим личностным отношением. Свободный выбор, предоставленный субъекту в музыкально-педагогическом процессе, позволяет педагогу проанализировать и определить уровень потребностей, сформировавшихся у ученика, корректировать и направлять его в сторону оптимального пути к возникновению «эффекта резонанса».

В свободном выборе наиболее полно раскрывается индивидуальность ученика, присущие ему на данном этапе достоинства и недостатки, которые иногда приходится исправлять и «методом прививки» (В. Сафонов), создавая иммунитет к небрежности, блеску фальшивых ценностей, превращению средств (например, приоритет виртуозности над музыкой) в цель. «Выбор – это сложное, «многоступенчатое» взаимодействие, в которое вступают эмоционально-волевые и рациональные компоненты, обеспечивая его непрерывность и результативность» [4, с. 70]. В свободном выборе проявляется уровень вкуса и меры, сформировавшийся на данном этапе развития личности. Это позволяет педагогу анализировать процесс формирования системы ценностей,

включая необходимые рычаги для наиболее продуктивной работы механизма ориентации.

*Homo faber* – «Человек творящий» – формируется только в условиях свободного творческого выбора, имея право на свободную деятельность и на свободный выбор цели. В нормативно-регулирующем процессе, где цель изначально задана (даже в случае если цель безусловно верна), личность, не получившая право на свободный выбор, становится в лучшем случае аккуратным исполнителем чужой воли. Это лишает возможности возникновения творческого акта, сильнейшего формообразующего средства для воспитания подлинно творческой личности. «В случае ценностного подхода к музыкально-педагогическому образованию свобода понимается как личностная ценность, как осознание потребности к самореализации, как способность осуществления свободы выбора...» [4, с. 73]. Свобода в данном понимании дает огромные возможности для формирования системы ценностей, где доминантой является творческая личность, созидаящая «вторую природу», творец культуры и ее творение. Однако, свободный выбор для развивающейся личности, где система ценностей только формируется, очень сложен, являясь в значительной степени методом проб и ошибок.

Итак, поиск, ценностное осмысление и оценка мира музыкальных смыслов и ценностей, свободный выбор в художественно-преобразовательной деятельности начинают осознаваться как механизмы эстетически-ценностной ориентации, необходимые для созидательного, творческого труда на музыкально-педагогическом поприще. Постижение музыки как носителя смыслов и ценностей, скопленных человечеством за многовековой путь своей эволюции, становится школой для выявления познавательных функций музыкального образования, профессиональной базой для определения принципа действия механизма обратной связи, поисковой активности, познавательного интереса, межличностного взаимодействия, самопреодоления и самореализации, ценностного осмысления и оценки, как музыкального мира, так и собственного «Я».

И в лекционной, и в семинарской, и в индивидуальной работе со студентами основополагающей установкой является принцип «музыкацентризма», позволяющий каждое теоретическое положение проверять через носителя ценности – музыкальное искусство, одновременно являющееся целью познания и средством самопознания. Таким образом, ценностное осмысление

и оценка каждого конкретного музыкального сочинения приближает будущего профессионального музыканта к пониманию самой проблемы эпистемологии музыки как «выяснению познавательных функций и смыслов художественного творчества» [1, с. 5], способствует осознанному включению механизмов ориентации для достижения максимальной оптимизации музыкально-педагогического процесса. Ценностное осмысление и оценка каждого «музыкального звена» в бесконечной цепи познания позволяет будущему учителю музыки вступить в «пространство познания», где постоянно осуществляется «мыслительное единство» (Л. Бергер) различных форм «художественного и научного или иного познавательного творчества человека» [1, с. 17].

Одна из основных задач музыкального образования – создать такое «пространство познания», в котором освоение музыки как носителя ценности вызывает цепь музыкально-педагогических ассоциаций, рождает «потребность в систематическом, самостоятельном их обогащении, совершенствовании и использовании в жизненной и профессиональной практике» [1, с. 5].

Таким образом, музыка как вид искусства, объект познания, носитель ценности – оказывается сильнейшим стимулом познания и самопознания в музыкально-познавательном процессе, способствующим включению механизмов эстетически-ценностной ориентации:

- творческому поиску и познавательной активности в музыкально-образовательном процессе;
- ценностному осмыслению и оценке постигаемого мира музыкальных смыслов и ценностей;
- самопознанию и самооценке своих творческих возможностей;
- самоактуализации и самореализации своего творческого потенциала;
- свободному выбору своего собственного пути в современном пространстве культуры.

### Литература

1. Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. Художественное творчество как познание. «Археология искусствоведения». Познание и стили искусства исторических эпох. – М.: Русский мир, 1997. – 432 с.
2. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М.: Эксмо : Алгоритм, 2003. – 541 с.
3. Кандинский В.В. Размышления об искусстве: сборник / Пер. с нем. Елены Козиной. – М.: АСТ, 2018. – 334 с.
4. Кирьякова А.В. Ориентация личности в мире ценностей. – Оренбург: [б.и.], 1996. – 188 с.



5. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
6. Мандельштам О. Отклик неба. Стихотворения и критическая проза / Сост. и автор предисловия Л. Бельская. – Алма-Ата: Жазуши, 1989. – 288 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: МУЗГИЗ, 1961. – 320 с.
8. Рожина Л. Развитие эмоционального мира личности. – Минск : БГУ, 1999. – 256 с.
9. Рыбин В.А. Гуманизм как этическая категория. – М.: Логос, 2004. – 269 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)

**Anna I. Shcherbakova,**  
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)

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВОКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ХЭНАНЬСКОЙ ОПЕРЕ (АКУСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)

### ON SOME FEATURES OF VOCAL INTONATION IN HENAN OPERA (ACOUSTIC ANALYSIS)

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности пения артистов китайской оперы провинции Хэнань, в частности акустические характеристики их голосов, в том числе в сравнении с голосами артистов европейской классической оперы. Акустический анализ голосов артистов хэнаньской оперы проведен с помощью компьютерных технологий, а их характеристики также представлены наглядно в виде графиков. Кроме того, в статье приведен краткий обзор вокальных техник, применяемых артистами хэнаньской оперы.

**Ключевые слова:** китайская опера, опера провинции Хэнань, акустический анализ певческих голосов, вокал в хэнаньской опере.

**Abstract.** The article examines the singing characteristics of the artists of the Chinese opera of Henan province, in particular the acoustic characteristics of their voices, including in comparison with the voices of the artists of the European classical opera. The acoustic analysis of the voices of the Henan opera artists was carried out using computer technology, and their characteristics are also presented visually in the form of graphs. In addition, the article provides a brief overview of the vocal techniques used by Henan Opera artists.

**Keywords:** Chinese opera, opera of Henan province, acoustic analysis of singing voices, vocal in Henan opera.

Опера провинции Хэнань или по-китайски юйцзюй – это многогранный и самобытный театральный жанр, изучение которого интересно с различных сторон и во множестве аспектов, таких как визуальная сторона (актерское мастерство артистов, костюмы, грим и многое другое), инструментальная часть (сопровождение представлений национальными музыкальными инструментами) и, конечно, вокальная часть. Именно о вокальной стороне китайской оперы юйцзюй и пойдет речь в данной статье.

Голоса артистов хэнаньской оперы и используемые ими вокальные техники – это уникальное национальное наследие. Однако глубокое изучение этого феномена может поставить исследователя в тупик, так как общеприня-

тые академические методы исследования не всегда эффективны по отношению к этому, по сути, «живому» предмету исследования. Так историографический метод позволяет отслеживать закономерности становления и развития изучаемого жанра и особенностей его вокальной составляющей, метод интервьюирования позволяет узнать о творческом опыте реальных артистов юйцзюй, а метод реферирования – собрать в единую информационную базу результаты других более ранних исследований. Что же касается эмпирического исследования, к сожалению, к феномену певческого голоса применим только один орган чувств исследователя – слух. Прослушивание голосов артистов юйцзюй и их субъективный анализ с точки зрения восприятия слушателем – это, конечно, тоже ценный опыт, ведь он помогает охарактеризовать звучание голосов понятными и легко представляемыми описаниями (высокий голос или низкий, легкий или тяжелый, плотный или рассеянный, звонкий или глухой и так далее). Однако для более глубокого исследования недостаточно просто принять как данность те или иные характеристики голосов артистов юйцзюй, их необходимо объяснить с научной точки зрения. И здесь исследователю на помощь приходят современные технологии, среди которых, во-первых, возможность записывать голоса артистов на различные носители, во-вторых, возможность проводить их анализ с помощью специальных компьютерных программ, таких как Spax, VoceVista Video.

Метод компьютерного анализа позволяет исследователю наглядно представить особенности того или иного голоса в виде специальных графиков – спектограмм и сонограмм – и изучить их. Графики, создаваемые с помощью компьютерных программ, показывают колебательные движения голоса (его тон и обертоны), а также частоту этих колебаний в герцах (Гц), мощность звучания (уровень энергии, производимый голосом) в децибелах (дБ) [1, с. 13]. Эти характеристики позволяют рассмотреть особенности голоса в любой момент его звучания, то есть можно проанализировать конкретную секунду или даже миллисекунду аудиозаписи. Также возможен анализ вышеуказанных характеристик голоса в области высокой и низкой певческой формант. По сути, это метод «звуковой визуализации», то есть преобразования аудиоинформации в визуальную информацию.

К методу компьютерного анализа певческих голосов обращались такие исследователи, как автор программы SPAX А.В. Харуто, В.Н. Юнусова, Т.Б. Будаева и другие.



В данном исследовании также была использована программа VoceVista Video. Данная программа создает графики-сонограммы визуализации голоса с тремя шкалами: две вертикальные шкалы показывают колебания тонов и высоту звука в герцах, а также в виде нотных обозначений, горизонтальная шкала показывает время в секундах. Правая часть каждого графика демонстрирует динамику звука (изменения мощности) в децибелах (вертикальная шкала – громкость в децибелах), левая часть графика демонстрирует колебания тонов – основного и обертонов (на графике основной тон изображен в виде самой нижней колеблющейся линии, обертоны – похожие линии над нижней).

В данном исследовании метод компьютерного анализа используется не только для глубокого изучения голосов артистов юйцзюй, но и для сравнения их с голосами певцов классической европейской школы *bel canto*. При сравнительном анализе голосов учитывались такие параметры, как их обертоновый состав, соотношение частоты и мощности, а также различия хэнаньских и европейских голосов по их звуковой «наполненности» в разных регистрах и уровню мощности в областях высокой и низкой певческих формант.

В качестве материала исследования использовались следующие образцы<sup>1</sup>:

- Анна Нетребко (сопрано, Россия) – ария Мюзетты из оперы Дж.Пуччини «Богема»,
- Сергей Лемешев (тенор, Россия) – песня Н.Богословского «Звезда моих полей»,
- Фёдор Шаляпин (бас, Россия) – русская народная песня «Лучинушка»,
- Марио Дель Монако (тенор, Италия) – ария «Vesti la giubba» («Наденьте костюм») из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы»;
- Сяо Сянюй (Чень Байлин, Китай) – партия Мулан из одноименной хэнаньской оперы,
- Хао Шицян (Китай) – ария «Сюэ Пинггуй» из хэнаньской оперы «Уцзяпо»,
- Мэн Сянли (Китай) – ария «Шуань Бао» из хэнаньской оперы «Чаоянгоу».

---

<sup>1</sup> Рамки статьи не представляют возможности привести полный перечень образцов, используемых в исследовании.

График анализа голоса сопрано Анны Нетребко (рис. 1) показывает две наивысших точки в области высокой певческой форманты (далее ВПФ) на звуках высотой 3548 Гц (41 дБ) и 2837 Гц (32 дБ). Нужно обратить внимание, что программа VoceVista Video использует при визуализации графика отрицательные значения на шкале мощности (дБ указаны на графике со знаком «минус», таким образом, чем меньше отрицательное число, тем больше интенсивность звука). При этом голос певицы находится выше 600 Гц (то, что мы видим на графике ниже 500 Гц – это звуки сопровождающего оркестра). А точка с наивысшей энергией в области низкой певческой форманты (далее НПФ) – это точка на уровне 711 Гц (34 дБ).

Голос Нетребко относительно громкий и обладает полетностью. Данный отрывок исполнен под аккомпанемент симфонического оркестра, но голос певицы «пробивает» звуковысотное пространство, он отчетливо слышен сквозь оркестр.

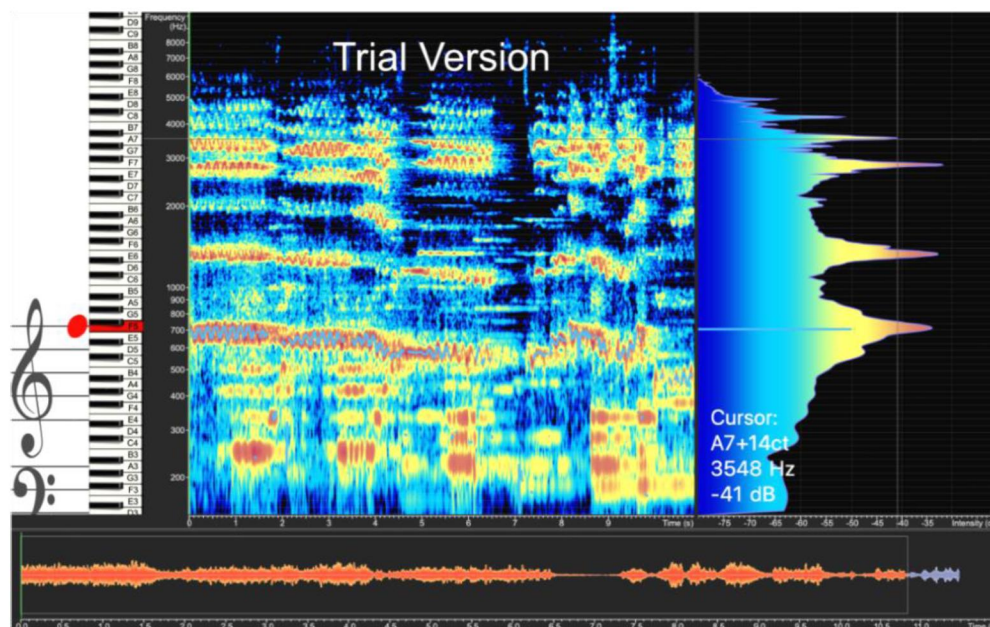


Рис. 1 Ария Мюзетты из оперы Дж. Пуччини «Богема» в исполнении Анны Нетребко

График голоса тенора Сергея Лемешева (рис. 2) также имеет две высших точки в области ВПФ – на уровне 3311 Гц (39 дБ) и 2573 Гц (29 дБ). В области НПФ – 264 Гц (56 дБ). Но при этом на отрезке с 5-й до 8-й секунды можно также увидеть высокую энергию в среднем и нижнем регистре, благодаря чему подчеркивается яркость его голоса и плавность дыхания. Сергей Лемешев – лирический тенор, его голос красивый и мягкий, расслабленный, свободный, яркий, гибкий, изящный, полный «серебристого» звучания за счет ВПФ.



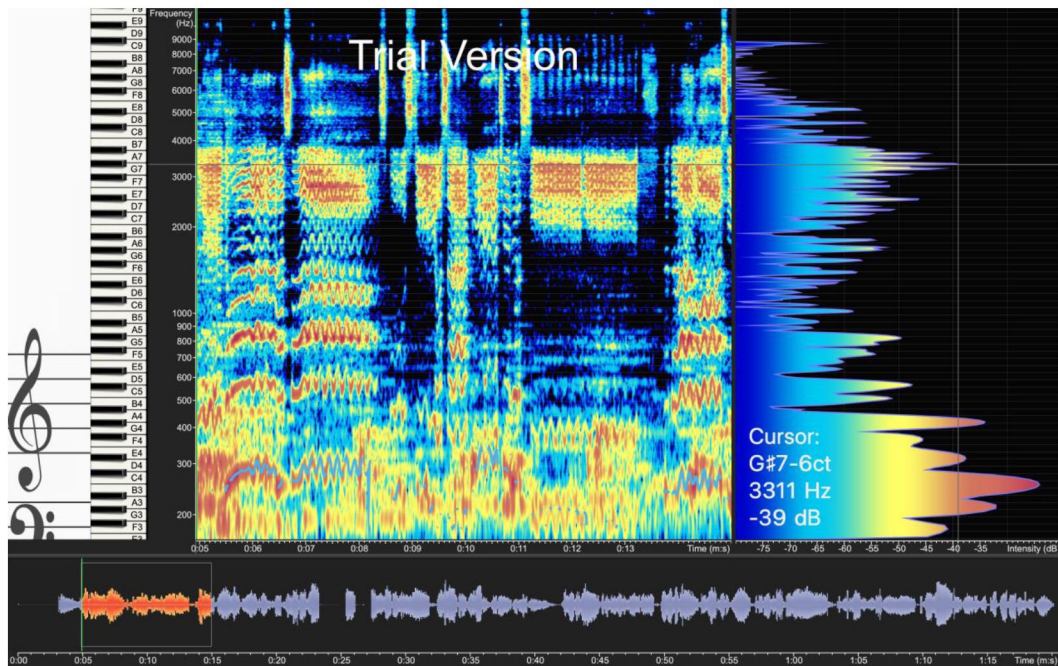


Рис. 2 Песня Н.Богословского «Звезда моих полей» в исполнении Сергея Лемешева

График баса Федора Шаляпина (рис. 3) показывает наиболее насыщенную точку в области ВПФ на уровне 3047 Гц (39 дБ), НПФ – 328 Гц (25 дБ). Распространение звука происходит ниже 700 Гц, а самая нижняя точка – 328 Гц, что является областью низкого и среднего регистра. Его голос достаточно сильный и мощный, так как у басов резонансные области обычно распределены в области грудной клетки и гортани.

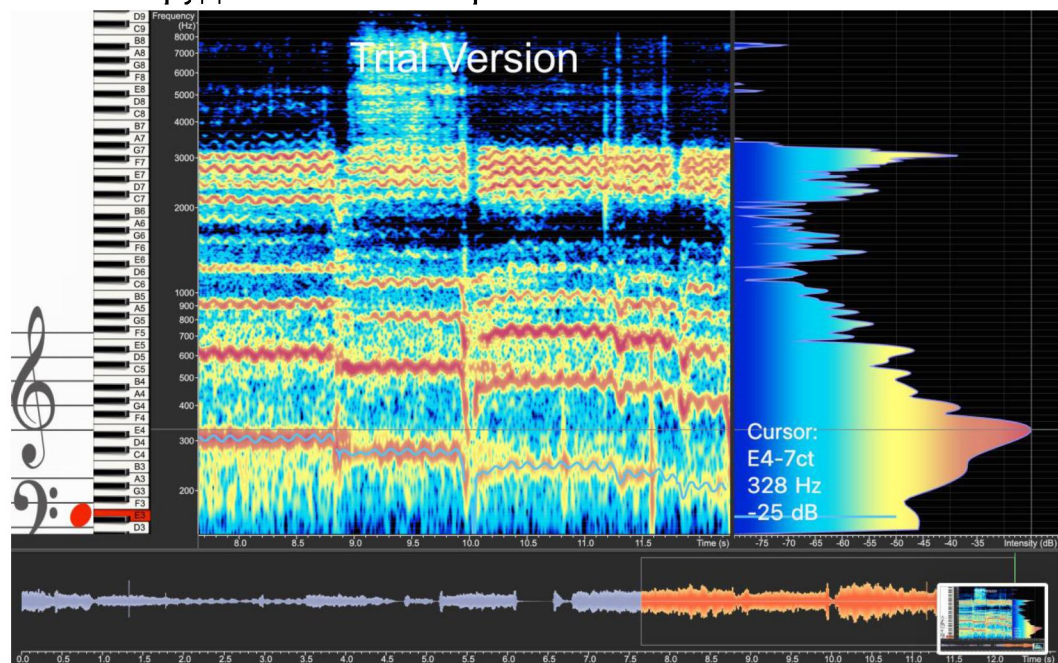


Рис. 3 Русская народная песня «Лучинушка» в исполнении Фёдора Шаляпина



На графике голоса тенора Марио Дель Монако можно увидеть высшую точку энергии ВПФ на уровне 6395 Гц (38 дБ). Самый мощный резонансный пик данного голоса находится между 2444 Гц (28 дБ) и 3047 Гц (34 дБ). Высшая точка энергии НПФ находится на уровне 415 Гц (58 дБ), также на этих частотах присутствует оркестровый аккомпанемент. На данном графике можно увидеть широкий вокальный диапазон этого певца. Наиболее плотное и мощное звучание его голоса наблюдается в средней и высокой тесситуре. Голос Дель Монако яркий, необычайной силы и насыщенности, с баритональными низами и сверкающими верхними нотами, неповторим по тембру.

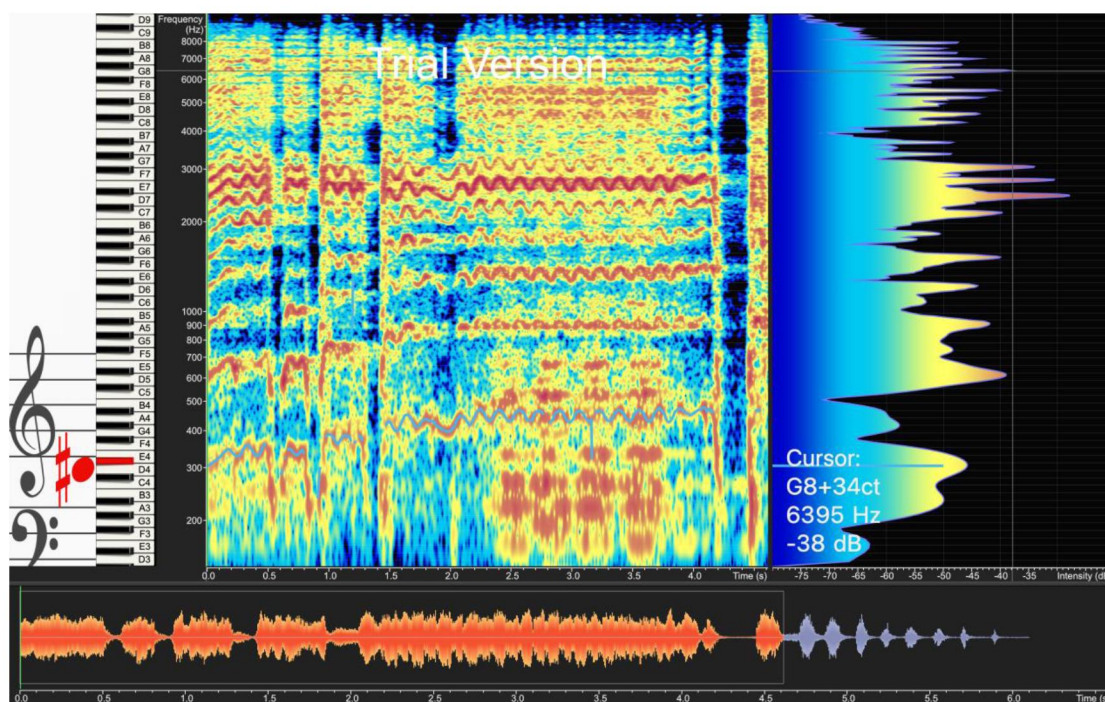
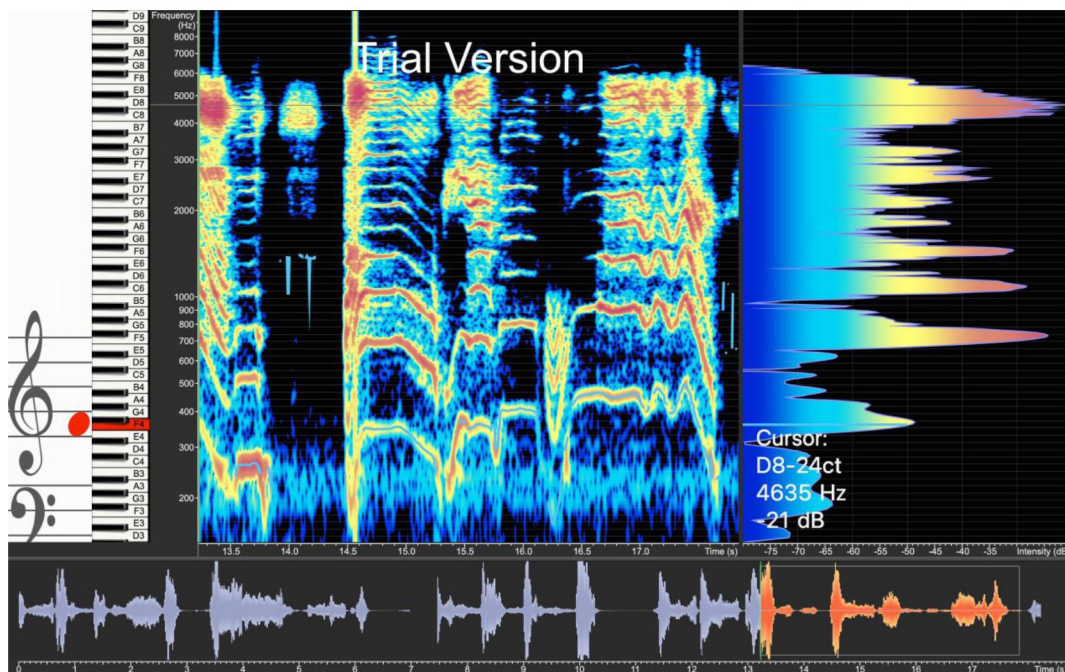


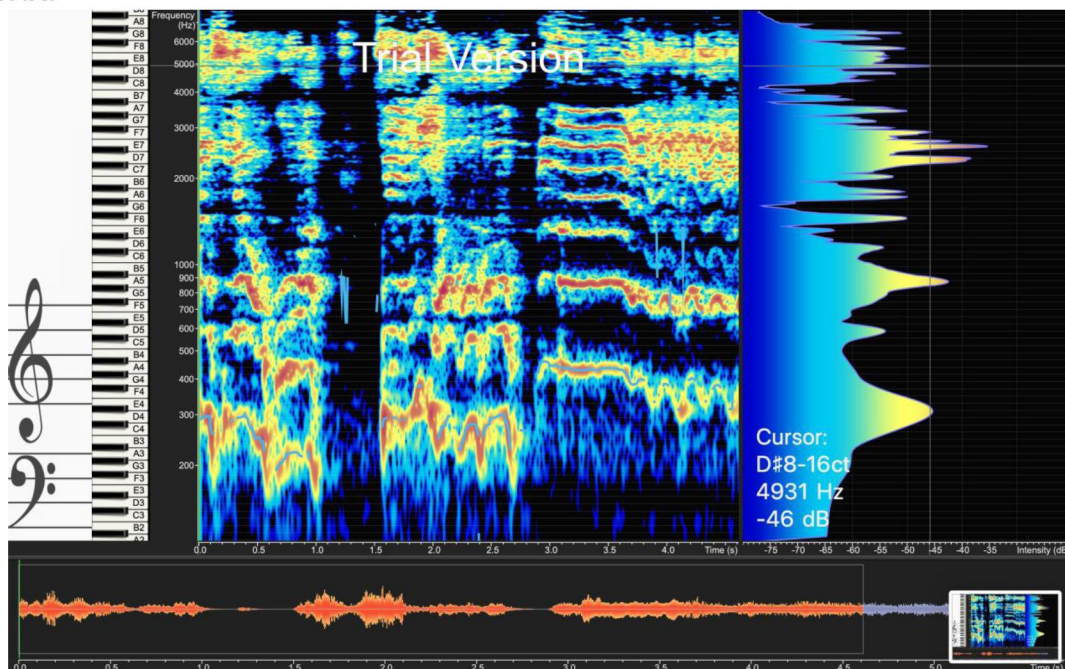
Рис. 4 Ария «Vesti la giubba» («Наденьте костюм») из оперы Леонкавалло «Паяцы» в исполнении Марио Дель Монако

График голоса артистки-исполнительницы Сяо Сянюй (Чень Байлин) (рис. 5) показывает ВПФ на уровне 4635 Гц (21 дБ), а также средне-высокие пики: 732 Гц (24 дБ) и 1448 Гц (31 дБ), НПФ – 366 Гц (49 дБ). Это означает, что данный голос – сопрано с ярко выраженной энергией в области ВПФ. На графике можно увидеть наибольшую мощность ее вокального диапазона в средней и высокой тесситурах. Явное наличие энергии в ВПФ свидетельствует о «легкости» тембра, «полетности» звука и преобладании в нем звонкости над «глубиной» окраски. С точки зрения восприятия звука такой голос можно охарактеризовать как «металлический» в отличие от голосов с более усиленной НПФ.



**Рис. 5** Песня Мулан из одноименной хэнаньской оперы в исполнении Сяо Сянюй (Чень Байлин)

График голоса Хао Шицян (рис. 6) – выдающейся певицы хэнаньской оперы – показывает выраженную энергию голоса в области ВПФ – 4931 Гц (46 дБ). Форматные пики находятся в следующих точках: 2589 Гц (35 дБ), 872 Гц (42 дБ), в области НПФ – 397 Гц (45 дБ). Это указывает на китайскую манеру естественного пения, голос насыщен частотами в верхней, средней и нижней областях.



**Рис 6.** Ария «Сюэ Пингуй» из хэнаньской оперы «Уцзяпо» в исполнении Хао Шицян



График голоса авторитетнейшего исполнителя, народного артиста хэнаньской оперы Мэн Сянли показывает точку наивысшей энергии в области ВПФ – 6514 Гц (26 дБ), средне-высокие пики: 2406 Гц (20 дБ) в области НПФ – 221 Гц (29 дБ). На графике очевидны колебания обертонов в верхней, средней и нижней областях, почти заполняющие весь график. Это отличается от предыдущих графиков и, в частности, отличается от графиков голосов европейских певцов. Такая «наполненность» графика показывает, что голос Мэн Сянли звучит с достаточной мощностью во всех регистрах.

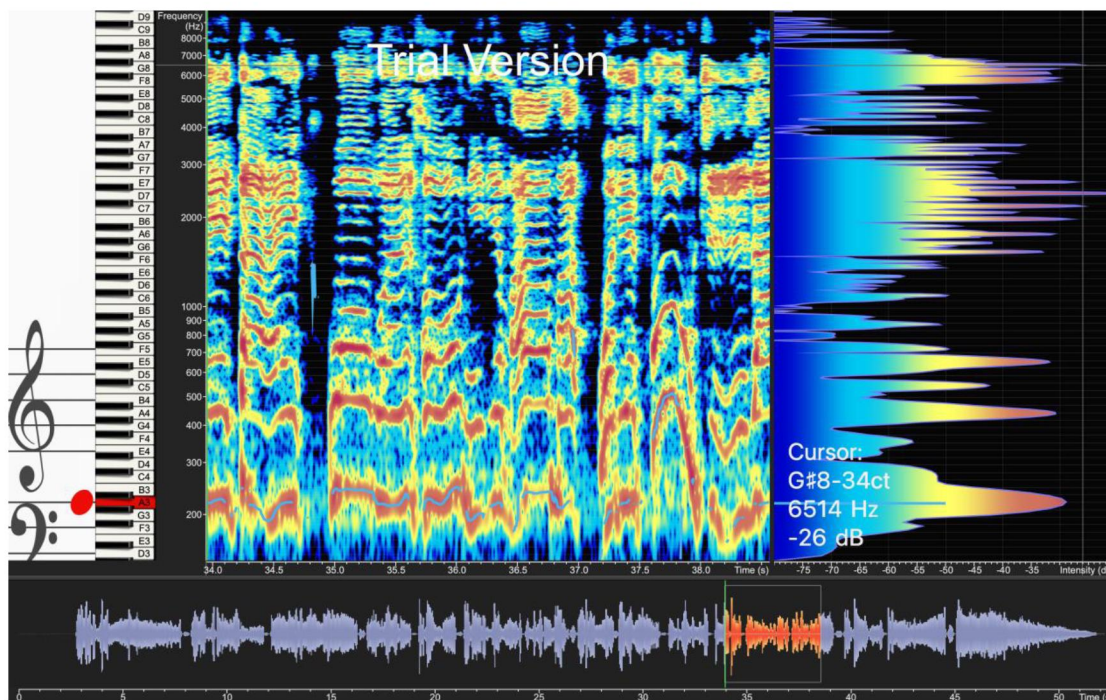


Рис. 7 Ария «Шуань Бао» из хэнаньской оперы «Чаоянгоу» в исполнении Мэн Сянли

По результатам исследования данных голосов можно сделать вывод о принципиальном отличии техники *bel canto* от манеры исполнения артистов хэнаньской оперы, голоса которых в широкой классификации разделяются на два основных типа («естественный голос» и «искусственный голос»), а также на подвиды. В хэнаньской опере есть разные способы использования голоса в зависимости от стиля и сюжета конкретного произведения, его мелодий, а также художественно-выразительных потребностей тех или иных ампула (ролей) артистов. Существуют четыре основных техники использования голоса в юцзюй: техника *дабэнь* (大本腔, *dà běn qiāng*), которая основывается на так называемой «естественной манере» пения; техника *эрбэнь* (二本腔, *èr běn*



qiāng), основывающаяся на так называемом «искусственном» голосообразовании (имеет сходства с европейским фальцетом); техника цзябэнь (夹本音, jiā běn yīn), которая сочетает в себе две предыдущие техники; техника лаобао (老包腔, lǎo bāo qiāng), которая основывается на «естественной» манере пения, характеризуется сильным резонированием и хорошей опорой звука, используется низкими мужскими голосами, звучащими, как правило, очень громко и мощно [4, с. 21].

Среди исследуемых в данной статье голосов наиболее разнообразным в техническом плане является голос хэнаньского певца Мэн Сянли. Он работает в смешанных техниках и широко использует технику цзябэнь. На графике, демонстрирующем отрывок его голоса, можно увидеть, что его голос буквально «заполняет весь график», что говорит о его высокой мощности как в области ВПФ, так и НПФ, хотя по репертуару и звучанию его голос близок к тенору, если попытаться идентифицировать его в европейской системе классификации оперных голосов. Если сравнить этот график с графиком, демонстрирующем голос итальянского тенора Марио Дель Монако, можно заметить сходства, что еще раз подтверждает, что техника цзябэнь позволяет китайским певцам получить красивый плотный тембр даже при работе в высоких тесситурах. Примечательно, что сам Мэн Сянли сказал в интервью, что китайские вокалисты должны не только уметь использовать искусственный голос (фальцет), но и научиться использовать естественный голос.

Как уже было сказано, цзябэнь – это способ использования голоса, в котором смешиваются две техники: «естественный голос» и «искусственный голос». Он органично сочетает в себе техники дабэнь и эрбэнь, создавая смешанный звук. При пении в области высоких тонов голос при использовании данной техники в основном резонирует в верхней полости головы, но при этом сопровождается ощущением грудного резонанса. При пении в среднем голосовом диапазоне звук создается за счет резонанса полости головы выше исходного звука, резонанса полости гортани, а также грудной клетки. В низких же тесситурах основная доля резонанса приходится на грудную полость. Поэтому техника цзябэнь имеет очевидные преимущества в работе с разносторонним репертуаром [4, с. 25].

### Литература

1. Лу Гуаньмин, Цзун Фан. Принципы и приложения цифрового аудио. Цзянсу: Издательство машиностроительной промышленности, 2022. С. 5-12 (на китайском языке).

2. Лю Хайин. Учебное пособие по цифровой обработке звука. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2021. С. 3-13 (на китайском языке).
3. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: МГК им. П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, 2008. 592 с.
4. Му Дехай. Сборник классического оперного пения провинции Хэнань. Чжэнчжоу: Издано Арт-труппой компании Zhengzhou Huaxin. 2018, С. 123-124 (на китайском языке).
5. Чжоу Учжань, Хэ Цинхуа. Искусство хэнаньской оперы. Хэнань: Издательство хэнаньской литературы и искусства, 2022. С. 3-28 (на китайском языке).
6. Шэнь Цзинъюй. Сборник китайского оперного пения провинции Хэнань: Хэнаньское народное издательство, 2018. С. 272-274 (на китайском языке).
7. Харуто А.В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2015. 447 с.
8. Юнусова В.Н., Харуто А.В. Тембровая специфика традиционных вокальных техник Востока: опыт компьютерного анализа // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сб. трудов Междунар. науч. конф. 13–18 апреля, 2015 г. М.: Liteo, 2015. С. 612–621.

**Алябьева Анна Геннадьевна,**  
доктор искусствоведения, профессор,  
зав. кафедрой философии, истории, теории культуры  
и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке,  
e-mail: aliabieva\_a@mail.ru

**Дин Яо**  
аспирант кафедры философии, истории, теории  
культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: xiangruyimo1990317@163.com

**Anna G. Alyabyeva,**  
Doctor of Art History, Professor,  
Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture  
and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute,  
e-mail: aliabieva\_a@mail.ru

**Ding Yao**  
Postgraduate student of the Department of Philosophy, History, Theory  
of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: xiangruyimo1990317@163.com

## ТЕМБРОВЫЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ XX и XXI ВЕКОВ

### TIMBRE AND VISUAL POSSIBILITIES OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN SYMPHONIC MUSIC OF THE XX AND XXI CENTURIES

**Аннотация.** В статье рассматриваются ударные инструменты в композиторском и исполнительском творчестве XX и XXI вв. Помимо вопросов их непосредственного использования в произведениях композиторов, анализируются изобразительные возможности, а также приемы и способы звукоизвлечения. Изучаются особенности создания «ударности», которые могут воспроизводиться с помощью артикуляционных и иных приёмов на других инструментах симфонического оркестра.

**Ключевые слова:** симфоническая музыка, современная оркестровая музыка, симфоническая партитура, ударные инструменты, приёмы звукоизвлечения, тембровые и изобразительные возможности ударных инструментов.

**Abstract.** The article examines percussion instruments in the compositional and performing arts of the XX and XXI centuries. In addition to the issues of their direct use in the works of composers, the visual possibilities, as well as techniques and methods of sound production are analyzed. The features of creating "percussion", which can be reproduced using articulation and other techniques on other instruments of the symphony orchestra, are studied.

**Keywords:** symphonic music, modern orchestral music, symphonic score, percussion instruments, sound production techniques, timbre and visual possibilities of percussion instruments.

В современной музыке XXI века наблюдается повышенный интерес к ударным инструментам не только с точки зрения понимания новых их технических возможностей, но и с точки зрения способов создания оригинальных звуковых «музыкальных образов». В симфонической музыке XX-XXI формируется тенденция, которая связана с эмансипацией ритмического начала вплоть до его полного освобождения от мелодического и раскрывающая широкие тембровые возможности ударных инструментов (в том числе, экзотические, не темперированные звуки, не типичные приемы звукоизвлечения).

Применение ударных инструментов в творчестве композиторов XX-начала XXI вв. обуславливается нередко уникальным композиторским замыслом, который исполнителям и исследователям следует раскодировать, опира-



ясь на стилевой и культурно-исторический опыт музыкального искусства. В современной композиторской практике так же прослеживается тенденция к переосмыслению функциональной роли оркестровых групп. Нередко в состав оркестра добавляются старинные инструменты такие как клавесин, виола д'амур, виола да гамба и др. Максимально расширяется использование регистрационного диапазона духовых инструментов, привлекаются их крайние регистры, звучание которых ранее считалось очень невыразительным. Общей тенденцией становится максимально возможное использование всех технических и тембрально-звуковых ресурсов различных музыкальных инструментов.

Другой тенденцией возникновения новых тембровых источников становится возможность вовлечения в оркестровый состав любых предметов, которые могут стать источником возникновения звуков. Уже в 20-е годы XX века в творчестве Э. Сати, А. Онеггера, С. Прокофьева, А. Мосолова появляются не инструментально извлекаемые и не фиксируемые классической нотацией звуки. Возникло даже особое понятие – «брюитизм», шумовая музыка, для написания и воспроизведения которой использовались специально сконструированные электрические инструменты, автомобильные клаксоны, моторы, пишущие машинки и другие «звуковые объекты», огромное количество ударных.

Композиционные эксперименты с шумами продолжились в 60-е годы в сонористике, где шумовые эффекты достигались, как правило, нетрадиционными приемами звукоизвлечения на обычных оркестровых инструментах. В литературе можно найти ссылку на многочисленные партитуры музыки XX века, в которых задействованы бытовые предметы: Р. Шедрин в Симфонии №2 использовал расческу, зубьями которой проводят по деревянному бруску, а в курортной кантате «Бюрократида» композитор задействовал гребешок с указанием «ногтем большого пальца по зубьям гребешка, подражая стрекотанию цикад»; Б. Тищенко в Симфонии №3 использовал стальную полосу вроде пилы *Ferro flessibile*. Впрочем, привлечение различных предметов обусловлено, как правило, программным замыслом и носит эпизодический характер.

Неоклассицизм XX века приводит к отказу от стабильного состава симфонического оркестра к новой трактовке оркестровых групп, оркестровых инструментов, а также их равноправия и самостоятельности. Для каждого оркестрового произведения нередко выбирается индивидуальный состав инструментов. Часто меняется способ звукоизвлечения, например, манипуляции с открытыми струнами фортепиано (игра палочками, щипком) сближают его тембр и с ударными инструментами, и со щипковыми. К оркестровой палитре

симфонии композиторы иногда добавляют вокально-хоровые краски. Эта давняя традиция, идущая со времен Л. Бетховена, поддерживалась композиторами XIX – XX веков Ф. Листом, Я. Сибелиусом, Г. Малером, Д. Шостаковичем, Ч. Айвзом, Б. Бриттеном, А. Шнитке и т.д.

Общей тенденцией тембрового обновления в современном оркестровом стиле следует определить поиск новых тембров и изобразительных возможностей ударных и других инструментов. Естественно, что при такой деформации тембров граница между оркестровыми инструментами в значительной степени размывается. Возникают широкие возможности для «тембровых переходов» из одного тембра в другой. Наряду с этим, все оркестровые группы становятся равноправными, в частности, группа ударных инструментов, приобретающая ритмичную и структурную автономию.

Расширение тембро-выразительных свойств ударных инструментов, обогащение их изобразительных возможностей составляет одну из характерных черт оркестрового стиля XX веков. Поэтому рассмотрим подробнее функции ударной группы в современном оркестровом стиле. Среди всех оркестровых групп наиболее радикальные изменения претерпевает именно эта группа. Об ударных в современном оркестре написано много работ таких авторов как Г. Дмитриева, А. Смирнова, Е. Андреевой, А. Панайотова Э. Денисова и др. Роль ударных в музыке XX века растет настолько, что они уже представляются в качестве полноценных участников оркестровой фактуры, которые обогащают симфоническую музыку новыми тембровыми находками и изобразительными возможностями. Некоторые авторы связывают новую трактовку ударных инструментов с возникновением электронной музыки.

Наиболее очевидные изменения в группе ударных инструментов заключаются в интенсивном пополнении новыми, в том числе народными инструментами и их изобразительными возможностями. Например, Р. Щедрин в «Озорных частушках» использует ложки, А. Хачатурян в балете «Гаянэ» – дойру, а К. Орф в своей опере «Прометей» применяет уникальный инструментарий ударных народных инструментов. В. Биберган выделяет дополнительную подгруппу «условно» ударных инструментов: свистящих, гудящих, использующих силу воздушной волны инструментов [1, с. 39].

Источником возникновения новых ударных инструментов, а также их новых изобразительных возможностей стал интерес к музыкальным культурам латиноамериканских, азиатских, африканских народов. В своей книге Г. Дмит-



риев указывает на «несколько усовершенствованные необычные инструменты», такие как клавес, бонги, конга, том-томы, маракасы, кабаца, гуиро, вуд-блоки, тепло-блоки и т.д. [4, с. 5].

Следует сказать и о «ударных» возможностях инструментов, которые не относятся к этой категории: «игра клапанами» деревянных духовых, хлопки ладонью по мундштуку медных духовых инструментов; *glissando* ногтем вдоль струны; постукивания по деке древком смычка. Удары по подставке *col legno* в Квартете №13 Д. Шостаковича – яркий пример того, когда прием диктуется художественной задачей, является точно найденным выразительным средством для воплощения образа. Б. Барток в I части Концерта для оркестра вводит специфический прием игры на арфе. Авторская ремарка указывает: «near the sound board with appropriately shaped wooden (if possible metal) stick», что в переводе «возле деревянной деки (если возможно, металлической) палочкой соответствующей формы». В концерте Р. Щедрина «Озорные частушки» ударная артикуляция применяется в непривычных партиях. Например, исполнители на струнных инструментах играют, не только используя привычное звукоизвлечение, но и стуча смычком по дереву нотных пюпитров (партии вторых скрипок и альтов). А в партии валторн композитор вводит оригинальный прием игры, давая такое указание: «опустить валторну и сильным щелчком хлопнуть ладонью правой руки по мундштуку, извлекая этим сухой, щелкающий звук *sff*. Если сила звука окажется недостаточной, этот прием следует выполнять вчетвером».

Среди композиторов, смело и по-новому трактовавших тембры стандартных инструментов ударной группы, следует назвать Б. Бартока. Особое предпочтение композитор отдавал литаврам, часто исполняющим сольную партию. Э. Денисов отмечает, что *glissando* у литавр встречается и у других композиторов, однако только у Б. Бартока этот прием становится характерной его чертой [3, с. 211]. Многочисленные примеры *glissando* у литавр можно услышать в произведении «Музыка для струнных, ударных и челесты». Е. Денисов отмечает, что «расширяя тембровый диапазон ударной группы, Б. Барток осуществляет это не путем привлечения новых инструментов, а путем раскрытия тембровых возможностей группы ударных» [3, с. 214]. Так, Б. Барток применяет интересные приемы игры на литаврах за счет использования разных палочек и разных мест удара ими, например, игра по центру палочкой от литавр и палочкой от барабана. Подобные приемы композитор применяет при игре на



других инструментах, такие как, игра по тарелке твердыми и мягкими палочками и т.д. Для Б. Бартока важно, как рождается звук, как он окрашен. Даже традиционные приемы игры (например, удар двух тарелок) композитор использует только с тихой динамикой, что делает этот прием достаточно необычным и свежим для восприятия.

Среди музыкальных примеров, свидетельствующих о появлении качественно новых функций ударных в XX веке, кроме произведений Б. Бартока, следует назвать «Свадебку» И. Стравинского, «Концерт для ударных и малого оркестра» Д. Мийо и «Ионизацию» Э. Вареза, музыку которого высоко ценил И. Стравинский, отмечая уникальность знаний в области ударных инструментов и мастерство в их использовании [8, с. 119]. Г. Дмитриев указывает, что в партитуре «Ионизация» Э. Вареза полностью изъяты ударные инструменты с определенной высотой звучания [4, с. 15]. Зато композитор использует разнообразные по тембровой звучности ударные одного и того же вида, хотя и без определенной звуковысотности. Это дает возможность создавать тембровые «интонации» и «аккорды» с помощью только ударных.

Многочисленная группа ударных задействована и в произведениях выдающихся современных польских композиторов – В. Лютославского и К. Пендерецкого.

В симфоническом творчестве О. Мессиана отразилась еще одна тенденция в отношении трактовки группы ударных, связанная с расширением ее количественного состава. Такие произведения, как «Турангалила – симфония», «Хронохромия», «Цвета града небесного» пронизаны тембрами многочисленных металлических ударных с определенной и неопределенной высотой. О. Мессиан смело и в полном объеме использует ударные инструменты в своих произведениях. По его мнению, «они несут в себе некую тайну» [6]. Считая интерес к ударным вполне симптоматичным для современности, О. Мессиан отмечает и их изобразительные возможности: «Эти инструменты дарят нам силу, поэзию, ирреальность, как вибрафоны, так и гонги, там-тамы с их гармонической аурой и другими звуковыми явлениями очень сложными, в которых мы приближаемся к грандиозным шумам в природе, как водопады, горные реки» [6, с. 88].

Итак, помимо традиционного ритмико-динамического направления, в интерпретации ударных инструментов в симфонической музыке XX-XXI вв. наблюдаются тенденции изобразительности, что является важнейшим аспек-

том современного искусства ударных инструментов. Увеличение группы ударных инструментов требует от композиторов осторожности и точности в обращении с ними. Залогом этого становятся художественный вкус, тонкое ощущение композиторами специфики каждого тембра и тембровых сочетаний.

### Литература

1. Биберган В. К вопросу о классификации ударных // Вопросы оркестровки. Сб. тр.- М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – С.23-40
2. Благодатов Г. Г. История симфонического оркестра. – Л. : Музыка, 1969. – 311 с.
3. Денисов Э. Об ударных инструментах у Б. Бартока // Бела Барток. Сб. статей. – М.: Музыка, 1977. – С.189-214.
4. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. – М.: Сов. композитор, 1973. – 136 с.
5. Карс А. История оркестровки. Перевод с англ. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
6. Мессиаи О. О звуке и цвете. Из бесед с Клодом Самюэлем // НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. – М.: МГК им. Чайковского, 1994. – С. 76-90.
7. Назайкинский Е. В. Чистые тембры: вместо предисловия // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. / отв. ред. Назайкинский Е. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 5–17
8. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
9. Adler S. *The Study of Orchestration : Third Edition / Samuel Adler.* – New York ; London, W. W. Norton & Company Inc, 2002. – 839 p.
10. Goubault C. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / Christian Goubault.* – Paris : Minerve, 2009 – 474 p.

**Соловей Алла Ивановна**

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры оркестрового

дирижирования МГИМ им. А.Г. Шнитке

e-mail: [allaz008@yandex.ru](mailto:allaz008@yandex.ru)

**Alla I. Solovey**

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor

of the Department of Orchestral

Conducting in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: [allaz008@yandex.ru](mailto:allaz008@yandex.ru)



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Е.А. Радзецкая

### ПОДГОТОВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ CONCERTO GROSSO №1 АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ)

### PREPARED PIANO IN THE ORCHESTRAL MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY (USING THE EXAMPLE OF CONCERTO GROSSO NO. 1 BY ALFRED SCHNITTKE)

**Аннотация.** В статье рассматривается развитие фортепиано как инструмента оркестра, от применения его как привычного акустического рояля в XVIII века до соединения в звучании одного инструмента целой группы однородных инструментов за счет разнообразных способов звукоизвлечения (щипки и удары по струнам ладошкой, подкладывание различных предметов на струны) в веке XX. Так же рассматривается первый случай использования в оркестровой партитуре именно «подготовленного» рояля, его роль в музыке А. Шнитке, выявляется схожесть и разница жанра Concerto Grosso в эпоху барокко и в наше время на примере Concerto Grosso №1 Альфреда Шнитке.

**Ключевые слова:** фортепиано, способы звукоизвлечения, подготовленное фортепиано, жанр Concerto Grosso, барочная музыка, творчество А.Г. Шнитке.

**Abstract.** The article examines the development of the piano as an orchestral instrument, from its use as a conventional acoustic grand piano in the 18th century to the combination in the sound of one instrument of a whole group of homogeneous instruments due to various methods of sound production (plucking and hitting the strings with the palm, placing various objects on the strings) in the XX century. The first case of using a “prepared” piano in an orchestral score, its role in the music of A. Schnittke is also considered, the similarities and differences of the Concerto Grosso genre in the Baroque era and in our time are revealed using the example of Concerto Grosso No. 1 by Alfred Schnittke.

**Keywords:** piano, methods of sound production, prepared piano, Concerto Grosso genre, baroque music, creativity of A.G. Schnittke.

История появления партии клавира и его разновидностей, а затем современного фортепиано в оркестровых партитурах начинается в 18 века. Рояль, как преемник клавесина, раскрыл свои возможности оркестрового инструмента в эпоху романтизма, когда Гектор Берлиоз первый включил фортепиано в оркестровую партитуру, в качестве «колорирующего» инструмента в моно-

драме для чтеца, хора и оркестра «Лелио, или Возвращение к жизни», написанной в 1831 году, которая являлась своеобразным идейно-художественным продолжением его «Фантастической симфонии».

В XX веке функции фортепиано, как постоянного инструмента симфонического оркестра значительно расширились и были переосмыслены, что привело к развитию нескольких линий его применения рояля в оркестровых партитурах. Фортепиано, как один из инструментов оркестра, используется и как непосредственно натуральный акустический инструмент в его классическом и привычном виде, так и как модифицированный (подготовленный) инструмент, а также и как некая совокупность однородных инструментов подразумевающей собой объединение в одном произведении несколько однородных видов или модификаций струнных клавишных инструментов за счет самых разнообразных способов исполнения и звукоизвлечения.

Как натуральный акустический инструмент фортепиано использовалось продолжателями традиций, заложенных еще в XIX веке, а *подготовленный* рояль (как и объединение нескольких видов фортепиано) получили интересное развитие в веке XX-м. Одним из первых композиторов, использующих новые звуковые эффекты фортепиано, был Дж. Крам (1929-2022) – американский композитор, представитель авангардного направления, приверженец «технического расширения» музыки. Одной из главных особенностей стиля композитора было тяготение к сценическим формам представления, превращая сам процесс создания музыки и ее и исполнение в зрелищный и самостоятельно-театральный процесс. В своей сюите «Эхо времени и река» (Echo of Time and the River), написанной в 1967 году, он использовал два рояля, которые создали новое интересное звучание непривычными и необычными приемами игры на этих инструментах. Сам автор отмечает в оркестровой партитуре, что в распоряжении у пианиста должны быть литавровые палочки, тамбурины и сагаты. Кроме этого, исполнителю-пианисту в нотах фортепианной партии даются авторские указания, например, «быстро провести ногтем по обмотке струны» [8] или «легко коснуться струны по центру» [8], поэтому звучание рояля представляет собой своеобразное объединение из нескольких инструментов. В последующих частях рояль служит как некий резонатор, для чего пианист нажимает правую педаль, которая должна оставаться нажатой до конца всей «музыкальной круговерти» [8]. На басовые струны рояля кладется бубен, который создает из двух роялей некий ансамбль ударных инструментов. В партитуре сюиты достаточно много пояснений, касающихся партии рояля, приемы игры совершенно неординарные, от игры палочек по струнам, до беззвучного взятия



аккордов на нажатой педали, что создает совершенно необычные звуковые эффекты. Стоит заметить, что при всех расширенных и новых приемах игры на рояле, структура его практически не меняется, акустический тембр непосредственно самого рояля прослушивается в отдельных местах достаточно явно. Изменения акустического звучания фортепиано происходят только благодаря непривычным способам звукоизвлечения, например, игра ногтем по струне, расположение других музыкальных инструментов непосредственно на струны, использование палочек для исполнения и т.д.

Следующим этапом в эволюции использования классического рояля в партитуре оркестра является так называемое «подготовленное фортепиано». Смысл «подготовленности» фортепиано является изменение классического звучания инструмента, создание новых звуков и новых звуковых эффектов. Для этого под демпферы рояля подкладываются различные предметы – полоски бумаги, монетки, фольга, резиновые прокладки и т.д. в указанных автором диапазонах. Самым ярким произведением, в котором впервые использовалось такое «подготовленное фортепиано» можно назвать Concerto Grosso №1 Альфреда Шнитке, который «возник не только под знаком полистилистики, но и в какой-то степени подытожил эту линию, доведя этот принцип до философски обобщенного и даже символического выражения» [5, с. 122]. Композитор не только использует «подготовленное фортепиано» в партитуре оркестра, но и соотносит его новое звучание со звучанием клавесина, что и приводит к «психологическому диссонансу», о котором говорил Шнитке.

Нужно отметить, что композитор очень часто включал партию фортепиано в свои партитуры, добавляя к нему «родственные» инструменты – клавесин, челесту, образуя тем самым «триаду клавишных инструментов» [3, с. 216]. Помимо акустического участия рояля как инструмента оркестра, А. Шнитке использовал самые различные приемы игры на фортепиано – зажатие струн и удары ладонью по конкретным струнам на удерживающей правой педали, щипки струн и их «аккордов» и т.д. Фортепиано «с усилением» используется в партитуре Concerto Grosso №5. Именно «подготовленное фортепиано» встречается у композитора также в Концерте №4 для скрипки с оркестром (1984 г.).

В барочной музыке жанр Concerto Grosso представлял собой соревнование и чередование Tutti оркестра (*ripieno*) и групп солистов (*concertino*), состоял минимум из четырех частей, построенных на чередовании темпов (быстро – медленно). А. Шнитке в своих Concerto Grosso помимо барочного

состава (скрипка, виолончель, клавесин) включает и фортепиано – в №№1, 3, 5 и 6, расширяя при этом состав самыми различными инструментами, например, вибратоном, электрогитарой, арфой, челестой, колоколами. Как и в барочном варианте Concerto Grosso, Шнитке оставляет контрастное темповое чередование частей (быстро-медленно), привычные формы (рондальные, староконцертные, вариационные), но вкладывает совершенно другую идею, не танцевально-развлекательную, а глубоко философскую – противостояние человека враждебному миру: «... concerti grossi – это одна логика: не противостоящий оркестру солист. В концертах эти отношения часто приобретают конфликтное качество» [2, с. 100].

Использование характерных для барочной музыки мелодико-гармонических формул, приемов тематического изложения, но написанных современным языком композитора (обогащая их современными музыкально-выразительными средствами, новыми тембрами и инструментами) совершенно меняет содержание. «В первую очередь Шнитке кладет в основу драматургии Concerto Grosso современные философские идеи – это показ различных состояний внутренней жизни человека, его души. Таким образом, художественная концепция произведений строится из определенных оппозиций: добро – зло; свет – тьма; жизнь – смерть и т.п.» [1, с. 117].

В Concerto Grosso №1, написанном и впервые исполненном в марте 1977 года в Ленинграде, шесть частей: Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия. Крайние части – Прелюдия и Постлюдия – обрамляющие. В авторской аннотации (инструкции) для «подготовки» фортепиано в Concerto Grosso №1 А. Шнитке указывает: «... между струнами за демпферами зажимаются однокопеечные монеты таким образом, чтоб в каждой тройке струн была приподнята средняя и прижаты вниз крайние. При этом строй понижается на  $\frac{1}{2}$  тона или 1 тон... то есть фортепиано в препарированном регистре превращается в транспонирующий инструмент in H или in B (строй можно регулировать, меняя расстояние между монетой и демпфером)» [6, с. 2].

Основные темы Concerto Grosso №1 ранее были использованы Шнитке в его музыке к кинофильмам, например, в фильме А. Митты «Как царь Петр арапа женил» – тема колядки (в фильме эту тему исполняют детские голоса) появляется как раз у подготовленного фортепиано, тембр которого звучит расстроенно и напоминает музыкальную шкатулку, сам композитор характеризует тембр как «разбитое пианино». Нужно отметить, что дребезжащий

тембр подготовленного фортепиано очень схож с тембром клавесина и практически слился бы с ним в оркестровой фактуре, поэтому композитор не «смешивает» эти два инструмента, они звучат по очереди, не одновременно. Далее подготовленное фортепиано появляется лишь в самом конце пятой части, Рондо, исполняя ту же тему, с которой и начиналось произведение. На фоне обычных рояльных басов звучит подготовленный регистр. В последней части – Постлюдии фортепиано звучит отдельными нотами или аккордами в подготовленном регистре с обычным басом на прозрачном фоне флажолетов струнных инструментов.

Начиная и заканчивая произведение сольными моментами подготовленного рояля, композитор образует арку, своеобразное обрамление нотного материала. Рояль не выполняет функцию развития тематизма или кульминации – все это происходит в партии клавесина, однако схожесть тембров подготовленного фортепиано и клавесина дает ощущение преемственности от одного инструмента к другому, передачи «формулы старого времени».

Партия подготовленного фортепиано в Concerto Grosso №1 Альфреда Шнитке минималистична, но сам факт использования новых тембров и смыслов этого инструмента заставляет нас поражаться величине таланта композитора, его фантастическому умению смотреть на привычные инструменты, формы, жанры музыкальных произведений с новой современной стороны, выражаться новым музыкальным языком, заставлять задумываться о роли музыки в нашей жизни. «Трагизм концепции Concerto Grosso – вне сомнения. И все-таки чувства безнадежности не остается после прослушивания этого произведения. Его духовный потенциал, заложенная в нем сила противостояния, порыв к прекрасному, красота самой музыки таковы, что рождают катарсис» [5, с. 128].

### Литература

1. Екимова К.Н. Возрождение инструментальных жанровых моделей эпохи барокко в творчестве Альфреда Шнитке // Культурная жизнь Юга России. – 2019– № 4 (75). – С. 115-118.
2. История современной отечественной музыки. Вып.3. (1960-1990) / Ред.-сост. Е. Долинская – М.: Музыка, 2001. – 656 с.
3. Каталикова О.Я. Рояль в отечественной оркестровой музыке XIX – XX веков. Дисс... канд. искусствоведения. Москва. 2022. – 282 с.



4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С.91-92.
5. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
6. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск: Аркаим, 2003. – 246 с.
7. Шнитке А.Г. Concerto Grosso: для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра, посвящ. Гидону Кремеру, Татьяне Гринченко и Саулюсу Сондецкису. Партитура / Предисл. – М.: Сов. композитор, 1979.
8. Crumb G. Echo of Time and the River: Four Processionals for Orchestra. Belwin-Mills Publishing Corp. [электронный ресурс]. – URL: [https://primanota.net/arch/scores/02957269\\_Kram\\_Dzhordzh\\_-\\_Echoes\\_of\\_Time\\_and\\_the\\_River\\_1967.pdf](https://primanota.net/arch/scores/02957269_Kram_Dzhordzh_-_Echoes_of_Time_and_the_River_1967.pdf)

**Радзецкая Екатерина Александровна,**  
кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке  
e-mail: doktorbob@mail.ru

**Ekaterina A. Radzetskaya,**  
PhD of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor of Piano Art Department  
in Moscow A. Schnittke State Music Institute;  
e-mail: doktorbob@mail.ru

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ТРЕТЬЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

### ON SOME FEATURES OF COMPOSITIONAL THINKING IN ALFRED SCHNITTKE'S THIRD PIANO SONATA

**Аннотация.** В статье получает рассмотрение Третья фортепианная соната Альфреда Шнитке. Анализ данного произведения включает выявление особенностей средств выразительности и образной сферы. Изучается формообразование, фактура с ее значимым свойством – аскетизмом, а также тематизм сонаты. Проводятся аналогии с музыкой других композиторов XX века. Выявляется специфика богатого ассоциативного ряда музыки Третьей фортепианной сонаты Шнитке.

**Ключевые слова:** Третья фортепианная соната, А. Г. Шнитке, аскетизм фактуры, Д. Д. Шостакович, М. Фелдман, монодийность, конфигурация креста, исполнительские возможности, тематические «арки».

**Abstract.** The article considers the Third Piano Sonata by Alfred Schnittke. The analysis of this work includes the identification of the features of the means of expression and the figurative sphere. The formation, texture with its significant property – asceticism, as well as the thematism of the sonata are studied. Analogies are drawn with the music of other composers of the 20th century. The specificity of the rich associative series of music of Schnittke's Third Piano Sonata is revealed.

**Keywords:** Third Piano Sonata, Alfred Schnittke, austerity of texture, Dmitry Shostakovich, Morton Feldman, monody, configuration of the cross, performing possibilities, thematic "arches".

Альфред Шнитке неоднократно обращался в своем творчестве к фортепиано, используя инструмент как соло, так и в ансамбле. Композиторская трактовка рояля достаточно разнообразна в музыке А. Шнитке. Это заметно в трех фортепианных сонатах композитора, относящихся к позднему периоду его творчества. Эти произведения различаются по специфике фактурной организации. Насыщенность фактуры в первых двух сонатах сменяется в Третьей фортепианной сонате (1992) тенденцией к аскетизму данного композиционного параметра.

В фактуре первой части Третьей сонаты в темпе *Lento* преобладают двухголосие и одноголосие, а каждый звук рельефен и весом, подобно Пятнадцатому струнному квартету (1974) Д. Д. Шостаковича и многим произведениям

американского композитора М. Фелдмана. Секундовые обороты в восходящих и нисходящих движениях интонационно связаны с конфигурацией креста, а образная сфера музыки – сосредоточенная, сдержанная. Выразительные интонации подаются «крупным штрихом». Вторая тема близка по тематизму к средней части Второй фортепианной сонаты Шнитке. Форма – сквозная, состоящая из последовательности разделов.

Вторая часть Третьей сонаты – эффектная токката в размере  $\frac{6}{8}$ , иногда сменяемом по группировке длительностей на  $\frac{3}{4}$ . Лаконизм фактуры, четкость и рельефность интонаций, разнообразие мелодических конфигураций, включающих движения в обратную сторону без точной инверсии, деление на рельеф и фон, чаще всего, аккордовый – характерные свойства этой части. Скачки на октаву и последующие повторы звуков в основной теме получают дальнейшее развитие. Так, в конце, – генеральной кульминации, данные обороты варьируются и экспонируются с удвоениями созвучиями. Форма – трехчастная, каждый раздел начинается с экспонирования ведущей темы.

Третья часть – медленная – содержит разработку тематизма первой части и аллюзии на *Lento* Второй сонаты, включающей ритм сарабанды и ассоциацию с первой частью Реквиема Шнитке. Форма – трехчастная, со вступлением и варьированной репризой.

В следующей быстрой четвертой части Третьей сонаты получает развитие материал всех предшествующих частей. Аскетизм фактуры, где преобладает двухголосный контрастный контрапункт подчеркивается особая рельефность всех линий. Контрасты разделов, разнообразие ритмики способствуют формированию богатого тематизма. Форма – сквозная: А, В, С, А<sub>1</sub>, D, E.

В целом, Третья фортепианная соната Шнитке относится к одному из особых направлений музыки XX века, связанному с акцентуацией на аскетизме и экономности фактуры. Таковы многие поздние произведения Шостаковича, особенно, его Пятнадцатый струнный квартет, где во всех частях, звучащих в медленном темпе, но содержащих разные длительности – только крупные и в сочетании с мелкими, происходит акцентировка внимания слушателя на все элементы музыкальной ткани. Каждый отдельный звук или мотив подчеркнуто выделяются в звучании, как и в рассматриваемой Сонате Шнитке, написанной позднее. Так, Л.Н. Раабен, рассматривая Пятнадцатый струнный квартет Шостаковича, пишет: «Во второй части Пятнадцатого квартета интонационный “заряд” концентрируется также в одном звуке. Возникая *pianissimo* (*ppp*), как из “небытия”, звук на протяженности одного смычка доводится до



четырёх *forte* (*ffff*) с резко акцентированным срывом в конце и передается другому инструменту, полностью повторяющему динамику его нарастания» [5, с. 37]. Подобно этому, динамика как композиционный параметр в Третьей фортепианной сонате Шнитке направлена на подчеркивание звукового рельефа и составляет свою драматургическую линию. К примеру, ее четвертая часть начинается с проведения темы на *piano* (*p*) в темпе *Allegro* с «раскачиванием» интонаций, то есть их «раздвижением» от секундовых оборотов до тритоновых, а затем сразу возникает вторая тема на *mezzo-forte* (*mf*) – зигзагообразная, волевая с остро звучащей трелью в сопровождающем голосе. Контраст тематизма динамически подчеркнут. При этом, первая тема производна от середины третьей части Сонаты, а вторая тема развивается внедрением преобразованных интонаций из материала второй части. Однако общими для обеих тем становятся крупные длительности сопровождающего слоя. Поэтому именно динамика способствует контрастному восприятию этих соседних фрагментов, составляющих первый раздел.

Монодийность специфична для Третьей фортепианной сонаты Шнитке в особом виде: сопряжения двух линий – основной и сопровождающей, как сложного взаимодействия двух самостоятельных элементов фактуры. Такой аскетизм средств, ведущий к действию полислойности, оригинален. Кроме того, несомненна самоценность каждого звука, что особенно ощущается в первой части с ее тотальным экспонированием крупных длительностей.

Еще одна параллель – между Третьей сонатой Шнитке и творчеством Фелдмана, который неоднократно применял длящиеся звуки как самостоятельный и самоценный звуковой континуум (один из многочисленных примеров: «Для Франца Клайна» для сопрано, скрипки, валторны, виолончели, колоколов и фортепиано, 1962). Это ведет к особой экономии средств. В Третьей сонате Шнитке разная степень интенсивности звуковых событий организуется линейностью, но крупные длительности становятся самостоятельными в медленных частях, то есть воспринимаются почти как вырванные из контекста, что сближает их с экспонированием звуков в произведениях Фелдмана.

Аскетизм фактуры – характерное явление и для музыки Г.И. Уствольской. Н.В. Васильева выделяет такие свойства сочинений петербургского композитора, как «отнюдь не минимальный уровень динамики (четыре, пять, шесть *forte*)», «предельная высотная напряженность (используются крайние регистры)», «кластерная диссонантность» [1, с. 14]. Акцентирование внимания слушателя на звуковой экспрессии, применение кластеров в контексте экономной

фактуры – общие качества Третьей фортепианной сонаты Шнитке и произведений Уствольской при всем различии в стилистике и тематизме.

Специфика Третьей сонаты Шнитке заключается в пластичности и естественности мелодических линий. Произведение воспринимается как монолог автора, музыкальные предложения – как фразы речи. В начальном разделе первой части экспонируется тема с многочисленными мелодическими подъемами и спадами. В их основе – действующие в свободной двенадцатитоновости барочные фигуры: *anabasis* (восхождение), *catabasis* (нисхождение), а также «*passus duriusculus* и *saltus duriusculus* («жестковатый ход», то есть ход на хроматический полутон, и «жестковатый скачок» – скачок на хроматический интервал; обе фигуры обычно выражают страдание или сильное эмоциональное напряжение)» [3, с. 733]. Вышеупомянутая мелодическая конфигурация креста организует интервальные ячейки, данные от разных звуков. В результате образуется сложное переплетение качеств барочных фигур. Сопровождающий слой выполняет здесь функцию джашейся и угасающей инструментальной педали и подчеркивает выразительные изгибы мелодии. Проставленная фортепианная педализация способствует возникновению сонорности звучания. Поэтому органично воспринимается завершение построения в тактах 10–11 с наложением долгих звуков в качестве органичного окончания мелодии и, одновременно, продолжение материала сопровождающего слоя. Сами эти наложения несут педализирующую функцию. Особенно выделяются такты 8–9, где мелодия перекрещивает созвучие второго слоя эффективным нисхождением, включающим ходы на увеличенные интервалы. Само созвучие – кластерное, но с тональной ассоциацией (*e-moll*), поддерживаемой интерваликой сольной линии, а в последних звуках, наоборот, преодолеваемой (*es, d*), что приводит к возвращению структуры из малых секунд в вышеотмеченном наложении долгих звуков, которая лежит в основе всего начального тематизма. Это возвращение дано в виде обращения (представлены септимы).

Второй раздел – более краткий – содержит новое проведение начальной темы. Ее мелодия дана в нескольких тактах в обращении с экспонированием от другого звука. В сопровождающем слое появились хроматические кластеры как новое воплощение идеи гармонических контрастов (они чередуются с отдельным звуком, что подчеркивает общий аскетизм фактуры).

Следующие четыре раздела – экспонирование новой второй темы. Секундовые обороты, скачки и их заполнения в ней иные, чем первой теме. Веду-



щей становится линейность в соотношении двух голосов – основного и сопровождающего. Последний шестой раздел – сольный монолог, заканчивающийся эффектным нисхождением с наслоениями тонов. В нем мелодическое волнообразное «раскачивание» со скачками органично переходит в хроматическую нисходящую линию, экспонируемую в разных регистрах, образуя дополнительную экспрессию.

Самый краткий раздел – третий; он включает три такта (*quasi animando*). Действующее в них расхождение и сближение двух фактурных линий продолжает идею встречного движения голосов в конце предыдущего второго раздела. Появление в первом из отмеченных трех тактов восьмых – знаковое музыкальное событие во всей части. Оно отделено паузами в обоих голосах, которые усиливают внезапность возникновения этого фрагмента и его исключительность в общем контексте, так как раннее, в первых двух разделах данные длительности выполняли другую функцию – краткого завершения сольной фразы, перекрещивающей сопровождающий фактурный слой.

Своеобразна вторая часть – при всем ее вышеупомянутом делении на рельеф и фон, сопровождающие кластерные, интервальные, одnogолосные и иные по структуре аккордов линии важны в тематическом плане как акцентированные по своей сути элементы тематизма, дополняющие ведущие мелодические линии. Поэтому органично воспринимается генеральная кульминация – третий раздел с ее обилием акцентов на повторяющихся тематических созвучиях.

Такая фактурная специфика действует далее в третьей части только в первых двух тактах. Затем ее вытесняет линейность, близкая первой части, но несколько иная – с большей самостоятельностью второго слоя фактуры. Четвертая часть контрастна в этом отношении, в том числе из-за наличия реминисценций и вариативности материала предшествующих частей.

Повторяющиеся созвучия в генеральной кульминации второй части Третьей сонаты Шнитке – один из значимых типов фактуры, интенсивно и по-разному разрабатываемых многими композиторами XX века. Еще в начале этого столетия новациями стало тематическое применение повторов диссонирующих созвучий в ряде фортепианных опусов, в том числе в *Allegro barbaro* (1911) Б. Бартока, «Мимолетностях» (1915–1917) С. Прокофьева. Данный фактурный вид встречается с разным ритмическим рисунком, в том числе с ускорением путем смены группировок, в «Каприччио с эпитафией» (1977) для фортепиано Л.А. Пригожина (памяти Шостаковича). В этой композиции есть и выписанное



*accelerando* повторов полиаккордов, где один субаккорд – кластер. В отличие от опуса Пригожина, у Шнитке рассматриваемые повторы даются в рамках одной ритмической структуры в размере  $\frac{6}{8}$ . Аналогично по принципу ритмического остиinato сформированы иные слои фактуры – сопровождающие, значимые для насыщенности и объемности звучания. Примечательна образная сфера, разрабатываемая здесь композитором. О ней пишет Ивашкин: «Быстрая, взвинченная вторая часть – “наваждение”, которое то наступает, отступает и в конце концов обрывается кластером» [2, с. 7]. Несомненно, повышают уровень экспрессии повторы диссонирующих созвучий в Первой фортепианной сонате (1968) Г.И. Банщикова, также, как и в «Каприччио с эпитафией» Пригожина.

Во второй части Третьей сонаты Шнитке фигурирует и другой вид остиinato. Так, во втором разделе действует цепь хроматически нисходящих аккордов квинтовой структуры одними и теми же длительностями. На этом остиinato фоне излагается зигзагообразная, то есть меняющаяся направления движения через каждые два такта, мелодическая линия. При этом, ее вторая фраза ритмически остиinato первой, а третья несколько иная из-за заливованных нот при сохранении ритмических группировок. Таким образом, возникает совмещение двух остиinato ритмических структур. После следующего одного такта ускорения длительностей наступает итог данного фрагмента: жестко звучащий низкий кластер и эффектный нисходящий пассаж, приводящий к подчеркнuto акцентированным созвучиям, мотив которых затем звучит отдаленно с иными высотами – двухголосно с ритмическим уменьшением. Таким образом, наблюдается виртуозная композиторская работа с ритмом и фактурой. Этим эпизодом оканчивается второй раздел части.

Шнитке применяет в Третьей сонате не только остиinato, но также варьирование ритмических группировок. Так, изоощренная смена комбинаций из триолей и квинтолей содержится во втором разделе четвертой части. Здесь данные чередования служат достижению токкатного напора, а восьмые в сопровождающем фактурном слое динамизируют звучание и представляют собой авторскую аллюзию на материал Первого *Concerto Grosso*. Краткость и рельефность мотивов подчеркиваются окружающими их паузами. Тематизм ведущей линии развивает материал второй части.

Своеобразной остановкой быстрого движения является следующий раздел в темпе *Lento* с реминисценцией первой части. В нем экспонируется в ре-

альном виде монограмма И.С. Баха с перестановкой звуков в сопровождающем голосе. Поэтому естественным возвращением к быстрому темпу служит начальный материал, варьированный в четвертом разделе. Токката пятого структурного образования организуется совмещением шестнадцатых и восьмых, а шестое заключительное построение – контрастное в ритмическом отношении. Оно характеризуется всевозможными частыми остановками быстрых движений, которые окончательно прерываются хроматическим кластером в пределах тритона, завершающим всю Сонату.

Разнообразие исполнительских возможностей фортепиано демонстрирует рассматриваемое сочинение Шнитке. Во второй части функционирует ударная трактовка рояля благодаря многочисленным акцентированным созвучиям, в том числе кластерам. В третьей части – мелодическая трактовка. Здесь господствует контрастная полифония с тотальной линейностью. Обе перечисленные трактовки совмещаются в крайних частях.

Примечательна имитация звучания низких струнных (виолончелей, контрабасов) в первой части. Действительно, специфика тематизма и его регистровое положение близки этим инструментам. Однако в их исполнении музыка звучала иначе – более напевно, благодаря возможности непрерывно тянуть звук. Мелодизм, близкий группе струнных, действует и в третьей части.

Звучание трубы имитируется во второй теме первого раздела четвертой части. Начальный ритм – восьмая с точкой и две тридцать вторых с квартовыми ходами ассоциируются с фанфарами, с жанром марша. Следующий затем виртуозный пассаж также соотносится с регистровым диапазоном трубы. Далее имитируются двойной язык и тройной язык – приемы исполнения на духовых.

Таким образом, налицо тембральная композиторская трактовка рояля. Яркость тематизма способствует все новым и новым ассоциациям. Третья фортепианная соната Шнитке насыщена контрастными образами, а множественные тематические «арки» оригинально формируют драматургию произведения. Примечательны возникающие аналогии с творчеством других композиторов XX века, что выстраивает богатый ассоциативный ряд музыки Третьей сонаты. Синтетическая композиторская техника рассматриваемого произведения Альфреда Шнитке, включая эпизодическое включение сонорики (кластеров), аккумулирует характерное для всего музыкального искусства XX века раздвижение

«стилевого диапазона выразительных средств» [4, с. 5]. Это свойство подчеркивается действующей в Третьей сонате многогранностью аллюзий.

### Литература

1. Васильева Н.В. Галина Уствольская / Н. В. Васильева. – Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2016. – 168 с.
2. Ивашкин А.В. Предисловие / А. В. Ивашкин // Шнитке, А. Г. Соната № 3. – Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2009. – С. 7.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С.91-92.
4. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополнения Л. О. Акопяна. – Москва : Практика, 2001. – 1095 с.
5. Новикова Т.В. Традиции и новаторство в отечественной фортепианной музыке рубежа XX–XXI веков: учебное пособие. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2022. – 204 с.
6. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. – Санкт-Петербург : Бланка, Бояныч, 1998. – 352 с.

**Чжу Шици,**

*аспирант кафедры музыкального воспитания и образования  
Российского государственного педагогического  
университета им. А. И. Герцена (научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, доцент Н.В. Медведева)  
e-mail: nadia\_mozart@yahoo.com*

**Zhud Shi Qi,**

*postgraduate student of the Department of Music Education  
in A. Herzen Russian State Pedagogical University  
(Scientific adviser: PhD of Arts, Associate Professor N.V. Medvedeva)  
e-mail: nadia\_mozart@yahoo.com*



## МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О.Г. Орехова

### ТИМБИЛДИНГ В ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ: ОТ ТЕХНОЛОГИИ КОМАНДООБРАЗОВАНИЯ К ТВОРЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ

### TEAM BUILDING IN A CHORAL COLLECTIVE: FROM TEAM BUILDING TECHNOLOGY TO CREATIVE COMMUNITY

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме использования технологии тимбилдинга (командообразования) в работе с хоровым коллективом как с социальной группой. Подчеркивается междисциплинарный характер данной проблемы. В статье выделяются и описываются основные позиции тимбилдинга, экстраполированные на практику работы с хором; раскрывается роль руководителя хорового коллектива как лидера команды; рассматриваются механизмы функционирования хора как единой команды. В работе подчеркивается необходимость учета художественно-творческой специфики хоровой деятельности в процессе внедрения в нее тимбилдинга.

**Ключевые слова:** хоровой коллектив, командообразование, командная работа, навыки командной работы, командный дух, лидерство, коммуникативная среда.

**Abstract.** The article is devoted to the problem of using the technology of team building in working with a choral collective as a social group. The interdisciplinary nature of this problem is emphasized. The article highlights and describes the main positions of team building, extrapolated to the practice of working with the choir; reveals the role of the head of the choral collective as a team leader; examines the mechanisms of functioning of the choir as a single team. The paper emphasizes the need to take into account the artistic and creative specifics of choral activity in the process of introducing team building into it.

**Keywords:** choral collective, team building, team work, team skills, team spirit, leadership, communication environment.

Хоровое пение общепризнанно играет особую роль в формировании и развитии личности, что, прежде всего, обусловливается коллективным характером данного вида музыкальной деятельности. Эта особенность, вкуче с имманентным стремлением человека петь, определяет его воспитательный, развивающий и социокультурный потенциал. Социальные аспекты хорового пения рассматривались многими учеными и практиками (Е.В. Александрова,

Е.В. Аликина, Ю.Б. Алиев, Н.Б. Буянова, Т.М. Лежнева, М.В. Костогорова, Г.А. Струве, И.Х. Стулов, В.Ф. Чабанный, Е.В. Шапова и др.), которые подчеркивали его коммуникативное и социализирующее значение. «Хоровая деятельность всегда являлась мощным социообразующим инструментом», – пишет П.А. Плаксин, называя хор «источником гармонизации общества» [9, с.21].

Хоровой коллектив является уникальной социально-творческой формой, функционирование которой осуществляется в сопряженных пространствах музыкального исполнительства и социальной коммуникации. При этом, как отмечают С.Н. Галаганова и Е.В. Аликина, «целостность хорового искусства как органической системы <...> поддерживается взаимодействием внутренних и внешних факторов, их динамическим равновесием» [5]. Исходя из этого, представляется важным изучение хора не только как музыкально-культурного феномена, но и как социальной группы, что обуславливает применение «междисциплинарного подхода к хоровому коллективу как целостной динамической социокультурной системе» [5]. Нельзя не согласиться с мнением ирландских ученых, которые подчеркивают, что «отсутствие понимания социальных процессов, характеризующих успешные хоры, ограничивает возможности литературы по информированию о хоровом обучении или концептуализации механизмов, посредством которых членство в хоре влияет на социальное и психологическое благополучие людей» [12]. Проблематика вышеназванных социальных процессов конкретизируется в исследовании внутренней динамики хора как социальной группы, характера социальной активности его участников, особенностей развития коммуникативных связей и механизмов межличностных отношений в хоре, вопросов взаимодействия и взаимовлияния певцов хора.

Обращение к теме представляемой работы связано и с еще одним аспектом. На современном этапе работы с молодежью становятся востребованными новые подходы и методики. Молодое поколение восприимчиво к креативным формам работы, поэтому видится актуальным рассмотрение студенческого хорового коллектива с позиций современных социально-психологических технологий.

В последние годы большое распространение в различных общественных сферах (менеджмент, бизнес, органы власти, образование, спорт и др.) получила социально-психологическая технология *командообразования*, более известная как *тимбилдинг* (от англ. *team building* – «построение команды») [6]. Данная технология входит в модель так называемых «гибких навыков» (*soft*

*skills*), широко используемых в наше время для развития профессиональных компетенций личности. Тимбилдинг представляет собой комплекс специально отобранных действий (тренингов, упражнений, игр, праздничных мероприятий), направленных на сплочение команды работников и укрепление их корпоративного духа.

В русле этой новации мы предлагаем рассмотреть хоровой коллектив как особую социальную группу – команду и особенности процесса командообразования в хоровой деятельности.

Согласно установкам тимбилдинга, сформированную эффективную команду характеризуют следующие признаки: наличие общих целей, командная ориентация и командное сознание, лидерство, коммуникация и сотрудничество, сплоченность, чувство ответственности за работу в команде и сопричастности к ней, взаимное доверие и поддержка. Проекция данных характеристик на деятельность хорового коллектива позволяет выявить потенциал его эффективного функционирования как команды.

Жизненно важное значение в технологии тимбилдинга для практически всех основных процессов командной работы имеет *лидерство*. Этот компонент представляет собой «способность направлять и координировать деятельность других членов команды, оценивать эффективность работы команды, назначать задачи, развивать навыки команды, мотивировать членов команды, планировать и организовывать, а также создавать позитивную атмосферу» [6, с. 32]. В хоровом коллективе таким лидером является хормейстер, который должен владеть навыками командной работы (*team skills*).

Тема лидерства как одного из ключевых аспектов деятельности руководителя музыкального коллектива всесторонне раскрыта в исследованиях Н.Б. Буяновой [2; 3; 4]. Лидерские характеристики входят в основные параметры профессиограммы руководителя хорового коллектива [4] и подразумевают под собой «качества, связанные с повышенной личной ответственностью за все события художественно-творческого процесса» [4, с. 49], «лидерский потенциал его личности» [4, с. 50], способность «воодушевить, зажечь и повести за собой» [8, с. 312], «ярко проявленные волевые качества, без которых становится невозможным организационное и художественное управление коллективом исполнителей» [4, с. 50].

Лидерская направленность деятельности хорового дирижера вытекает из многообразия задач и функций его работы, в которые входит разъяснение музыкально-исполнительских задач, руководство хористами и координация



их действий, мотивация певцов и планирование их деятельности, целостная оценка исполнения и др. Ведущее место в аспекте реализации лидерских компетенций хормейстера занимает мотивационно-целевой компонент. У дирижера хора есть видение того, как должно исполняться произведение и каково будет его окончательное звучание. Вместе с тем, трудности воплощения замысла руководителя коллектива связаны с большим объемом указаний относительно готовящейся партитуры, транслируемых им певцам на репетициях. Этот этап деятельности хормейстера связан с подготовкой партий, когда он дает хористам пояснения и комментарии относительно каждой детали исполнения. Следование хора за дирижером-лидером не только координирует усилия каждого его участника, но и позволяет хормейстеру по-иному взглянуть на интерпретацию произведения, и в соответствии с этим скорректировать свои целевые установки. Лидерское начало проявляется и непосредственно в дирижерской технике хормейстера – в ее убедительности и экспрессивности.

Эффективное управление хором требует хороших организаторских навыков. Общение с коллективом неизбежно включает в себя взаимодействие с разными людьми и возникновение проблемных ситуаций, поэтому хормейстер должен проявить «коммуникативную одаренность» [4, с.49], действуя оперативно, но при этом деликатно и тактично. Руководителю хора нужно разбираться в индивидуальных особенностях певцов хора и близко знать каждого из них. Таким образом, лидерская роль хорового дирижера включает управленческие, мотивационные и коммуникативные элементы.

В литературе, посвященной феномену дирижерского искусства, немало размышлений посвящено стилю управления музыкальным коллективом, который в основном подразделяется на автократический и демократический. В качестве промежуточного варианта можно назвать метко обозначенный Г. Рождественским стиль «ласковый диктатор». Не будет преувеличением сказать, что автократия присуща профессии дирижера именно в силу его положения лидера, принимающего художественно-организационные решения и несущего ответственность за них. Профессиональная деятельность хормейстера как руководителя музыкального коллектива также подразумевает реализацию императивно-волевого начала, без которого невозможно управление хором. Н. Б. Буянова говорит о суггестивном воздействии дирижера на коллектив как об одном из эффективных средств управления хором, «помогающем дирижеру безоговорочно “подчинить” себе и коллектив музыкантов, и пуб-

лику» [4, с.51]. Вместе с тем, волевые качества дирижера как музыканта-интерпретатора не должны приравняться к деспотизму. Однако и полная свобода дискуссий и мнений способны не только разрушить дисциплину в хоре, но и привести к невозможности реализации поставленной творческой задачи. В хоре-команде присутствует грамотно сформированное взаимодействие хормейстера и хористов, безусловно, зависящее от институциональной формы коллектива (профессиональная, любительская, студенческая, детская и пр.). Подобную коммуникацию можно обозначить как наличие обратной связи, которая подразумевает разъяснение дирижером поставленных задач и возникающих у музыкантов вопросов, совместный поиск решений проблем, взаимный обмен идеями. Хормейстер как лидер команды терпим и отзывчив, он поощряет критическое мышление участников коллектива, вовлекает их в решение сложных задач, высказывает конструктивную критику.

Творческое лицо хора определяется не только личностью и профессиональными качествами его лидера-руководителя, но и эффективностью работы хорового коллектива как единого организма, слаженность которого во многом зависит от качества командного взаимодействия.

Участники хора реализуют в нем свою личностно-продуктивную социальную активность. На основе общности музыкально-творческих интересов они выстраивают социальные связи и создают особую социальную среду, ведущим механизмом формирования которой выступает коммуникация. Будучи центральным звеном командообразования, она является инструментом, позволяющим обмениваться информацией и мнениями между членами команды, а также координировать их усилия и получать обратную связь. Специалисты отмечают наличие в хоровом коллективе нескольких уровней коммуникации: организационного, межличностного, музыкального [1; 7; 11; 12]. Специфика взаимодействия в хоровой деятельности позволяет выделить и еще два вектора коммуникации: управленческий (связанный с деятельностью дирижера как руководителя хорового коллектива) и эмоционально-энергетический (обусловленный особенностями интеракции творческих личностей в пространстве музыкального исполнительства). Основой командно-коммуникационной сферы выступает коммуникативная среда. Условием ее создания, по мнению И.А. Корсаковой, является «полное погружение участников в процесс коммуникации», в котором «задействуются все экзистенциальные характеристики человека: телесные, психические, интеллектуальные, духовные...» [7, с.9].



Успешность действий команды в тимбилдинге обеспечивает *сотрудничество*, необходимое для достижения целей, превышающих индивидуальные возможности одного человека. Только посредством скоординированной работы члены команды, имеющие между собой эмоционально-личную взаимосвязь, могут создать результативную общность и обеспечить высокое качество сотрудничества.

Выходя на межличностный уровень, правильно налаженная командная коммуникация реализуется в таких категориях, как *взаимное доверие* и *поддержка*, которые выступают в качестве важных аспектов взаимодействия певцов хора и их руководителя. Будучи командой, певцы поддерживают друг друга во время концертов, помогают солистам хора пережить волнение во время их выступлений, радуются и гордятся успехами своих товарищей. Взаимное доверие хористов позволяет им не только поддерживать позитивный характер общения, но и более свободно обмениваться суждениями, быть открытыми к противоположным мнениям, осуществлять конструктивную критику без боязни возникновения межличностного конфликта. Помимо того, что доверие рассматривается как ценный ресурс коммуникации между участниками хора, оно является значимым компонентом взаимоотношений между хором и дирижером. Вопросы коммуникативного взаимодействия руководителя хорового коллектива и его участников подразумевают «ту или иную степень их взаимодействия», которая определяет «возможность диалога между ними (в том числе, и в творческом процессе) [4, с.50]. Когда хор воспринимает себя и дирижера как единое целое, то он высказывает одобрение избранной руководителем стратегии развития коллектива, доверяет его новаторским и креативным идеям, соглашается с предложенной интерпретацией произведений, выражает эмоциональную солидарность дирижеру во время концертных выступлений.

Тимбилдинг как социально-психологический инструмент является технологией сближения, поэтому командная работа (*team work*) предполагает наличие соответствующего духовно-эмоционального настроения членов команды – *командного духа (team spirit)* и *сплоченности* как выражения их единодушия, профессиональной и ментальной близости. Синонимом данных понятий в общественных науках советского периода являлось чувство коллективизма, обозначавшее нравственное качество личности, осознающей свою принадлежность к коллективу, ответственность за собственные поступки и действия дру-



гих. Согласно установкам коллективизма (так же, как и в командообразовании), каждый участник коллектива (команды) вносит свой вклад в общее дело, и поэтому они должны работать сообща.

Хор функционирует как единая команда, а не как собрание изолированных индивидуумов. По мере формирования командного духа, члены команды чувствуют себя более комфортно в общении и совместной деятельности, они узнают о сильных и слабых сторонах друг друга. Но, благодаря сплоченности в командной работе, отдельные недостатки одного участника компенсируются возможностями других участников. Именно в коллективе достигается понимание того, что, только будучи частью команды человек может достичь того, чего он не может добиться в одиночку.

Идея духовно-творческой общности, безусловно, свойственна коллективной музыкальной деятельности. Особенно ярко это проявляется в хоровом пении как квинтэссенции сближения людей в процессе совместного музицирования, их эмоционально-психологической «сонастроенности» – *единения*. Примечательно, что одним из факторов сплочения хора как коллектива выступает специфичность самого хорового исполнительства, точнее, его физиологический аспект. Так, шведскими учеными эмпирическим путем было установлено, что в процессе совместного пения у хористов синхронизируется не только дыхание, но и сердечные ритмы. Причем в зависимости от характера исполняемой музыки, степени ее воодушевленности также синхронно у певцов ускоряются и сердечные ритмы [13].

Мотивация, необходимая для достижения командных целей, зависит от чувства принадлежности к команде. Не испытывая этого чувства, индивид не может взаимодействовать с другими членами коллектива. Поэтому в число неотъемлемых компонентов тимбилдинга входит понятие *командной ориентации*, которое выражается в ощущении принадлежности к команде (группе, коллективу), в сопричастности к ней, в ответственности за общее дело.

Турецкий исследователь Д.П. Кучук, изучая в экспериментальной работе со студенческим хором, насколько хористы воспринимают себя частью команды, формулирует понятие «восприятие коллектива» [11], которое аналогично термину «командная ориентация», но акцентирует субъективность отражения командных процессов в сознании певцов. В статье представлена разработанная автором исследования специальная шкала, которая может стать измерительным инструментарием для выявления уровня и характера восприятия коллектива участниками хора [11].

Категория командной ответственности в преломлении к хоровой деятельности получает особое звучание. С одной стороны, основную ответственность за результат работы хора несет его руководитель, с другой, успешность этого результата зависит от меры ответственности каждого хориста за качество исполнения своей партии во время репетиций и концертов (что можно считать и самоконтролем) – обязательств перед самим собой и перед товарищами по команде. Как подчеркивает П. А. Плаксин, «в процессе хорового исполнительства отдельный участник хора остро ощущает свою причастность к общей коллективной ответственности за сотворение новой музыкальной реальности, которая должна быть эмоциональна понята и принята слушательской аудиторией» [9, с. 24].

Наконец, важным моментом в тимбилдинге является *способность быть командным игроком*, трактуемую как «склонность принимать во внимание поведение других людей во время группового взаимодействия и ставить интересы команды выше интересов отдельных ее членов» [12]. Это очень значимая позиция для хоровой деятельности, поскольку в этом виде исполнительства важно гармоничное равенство всех участников коллектива, без выдвигания на первый план кого-то отдельного. При этом каждый из хористов имеет свою личностную и музыкальную индивидуальность, которая должна учитываться хормейстером, преобразуясь в совместном звучании в сумму вокально-творческой энергии каждого певца.

В тимбилдинге практикуется распределение и перераспределение ролей в команде. В переносе на хоровой коллектив, это может выразиться в выборе старосты хора, в назначении руководителей хоровых групп, в определении хористов, которые будут исполнять сольные партии, в распределении мелких административных функций или конкретных поручений и т.п. Вместе с тем, как подчеркивает в своем исследовании группа ирландских ученых, «хор представляет собой негибкую среду, в которой все участники выполняют строго дифференцированные роли, <...> и перераспределение задач, как правило, не является необходимым или желательным» [12].

Командная работа в хоре предъявляет определенные требования и к каждому участнику команды в отдельности, предполагая развитие у него способности концентрироваться на исполнении, осуществлять его на психологически осмысленном уровне, работать с высокой степенью самоотдачи, под которой понимается «дисциплинированный профессионализм с полной сосредоточенностью на музыке» [12].

Вместе с тем, необходимо отметить, что реализация подходов командообразования к хорошему коллективу не должна осуществляться формальным путем – не все установки тимбилдинга могут быть перенесены на хоровую деятельность. Хор – это, прежде всего, творческий коллектив, воплощающий в хоровом пении музыкально-художественные образы. Поэтому в процессе формирования его тонкой структуры, помимо командного строительства, должна быть задействована «социальная архитектура», в основе которой, по убеждению А. И. Щербаковой, лежат гуманистические ценности, «измеряемые масштабом человека – антропологической мерой» [10, с. 31].

Подводя итог, отметим следующее.

Участие в хоре предполагает умение работать в команде, поэтому тимбилдинг как технология командообразования может быть востребована в современной практике работы с хоровыми коллективами. Тимбилдинг позволит улучшить психоэмоциональную среду в коллективе и сплотить его, наладить межличностные коммуникации на основе поддержки, доверия и сотрудничества, что, в конечном счете, будет содействовать достижению творческого результата.

Использование тренингов, интерактивных игр и других мероприятий тимбилдинга мы полагаем наиболее эффективным в среде студенческой молодежи, что позволит активизировать ее интерес к хоровой деятельности за счет формирования в коллективе командного духа и мотивации к совместной деятельности.

Вместе с тем, продуманное внедрение тимбилдинга позволит осуществить в хоровом коллективе гармоничное сочетание работы в команде и музыкально-исполнительской деятельности, обладающей своей спецификой. В таком контексте участие в хоре будет восприниматься не просто как совместно выполняемая работа, а как творчество сплоченной общности людей, объединенных на эмоционально-духовном и созидательном уровне.

### Литература

1. Ануфриева Н.И., Корсакова И.А., Щербакова А.И. Музыкальная коммуникация в пространстве культуры: монография / под ред. И. А. Корсаковой. – М.: РГСУ, 2012. – 392 с.
2. Буянова Н.Б. Проблема лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08. – М., 2011. – 57 с.



3. Буянова Н.Б. Специфика лидерства в управлении музыкальным коллективом: суггестивно-волевое воздействие // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 6. – С.122–126.
4. Буянова Н.Б., Орехова О.Г. Основные параметры профессиограммы руководителя музыкально-исполнительского коллектива // Инициативы XXI века. – 2017. – № 1-2. – С.49–51.
5. Галаганова С.Н., Аликина Е.В. Университетский хор как динамическая социокультурная система // Гуманитарный вестник: электронный журнал. – 2013. – № 4 (6). – URL: <http://hmbul.ru/articles/56/56.pdf>.
6. Зинкевич-Евстигнеева Т.Д., Фролов Д.Ф., Грабенко Т.М. Теория и практика командообразования. Современная технология создания команд / под ред. Т. Д. Зинкевич-Евстигнеевой. – СПб.: Речь: Ритм тренинг, 2004. – 289 с.
7. Корсакова И.А. Коммуникация в культуре и образовании: традиции и новации // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2018. – № 3/4. – С.7–11.
8. Николай Голованов и его время / ред. О. Захарова. – Кн.1. – М.: Классика–XXI, 2017. – 536 с.
9. Плаксин П.А. Хоровое искусство в аспекте формирования эмоционального интеллекта личности // Образовательный вестник «Сознание». – 2019. – Т.21. – № 8. – С.21–26.
10. Щербакова А.И. Роль искусства в создании гуманистического фундамента социальной архитектуры, обращенной к человеку как творению и творцу культуры // Человеческий капитал. – 2022. – № 11 (167). – С.31–35.
11. Duugu Piji Küçük. Development of the choir team perception scale // Educational Research and Reviews. – 2020. – Vol. 15(8). – Pp. 438–453.
12. Kirrane M., O'Connor C., Dunne A-M., Moriarty P. Intragroup processes and teamwork within a successful chamber choir, Music Education Research // Music Education Research. – April 2016. – URL: [https://www.dcu.ie/sites/default/files/leadership-talent/intragroup\\_processes\\_and\\_teamwork\\_within\\_a\\_successful\\_chamber\\_choir.pdf](https://www.dcu.ie/sites/default/files/leadership-talent/intragroup_processes_and_teamwork_within_a_successful_chamber_choir.pdf)
13. Vickhoff B., Malmgren H., Åström R., Nyberg G., Ekström S.-R., Engwall M., Snygg J., Nilsson M. and Jörnsten R. Music structure determines heart rate variability of singers // Frontiers in Psychology. – 2013. – Vol. 4. – URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00334/full>.

**Орехова Ольга Георгиевна,**  
кандидат педагогических наук,  
профессор кафедры хорового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке  
e-mail: [olaorekhova@mail.ru](mailto:olaorekhova@mail.ru)

**Olga G. Orekhova,**  
Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor of the Choral Conducting Department  
of Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: [olaorekhova@mail.ru](mailto:olaorekhova@mail.ru)

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ У СТУДЕНТОВ-СТРУННИКОВ: СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К ПРОБЛЕМЕ

### STAGE EXCITEMENT AMONG STRING STUDENTS: A MODERN APPROACH TO THE PROBLEM

**Аннотация.** Несмотря на солидное количество исследований, посвященных проблеме сценического волнения, данная тема все еще актуальна. Как показывает обобщенный педагогический опыт, корень проблемы лежит в недостаточной осознанности ее – как со стороны студентов (недостаточная рефлексия, неумение осознавать, в чем кроются причины проблем, неумение управлять собственным телом, исполнительским аппаратом, эмоциями), так и со стороны преподавателей (нередкое отсутствие продуктивной работы и диалога со студентами, недостаточная заинтересованность в поиске инновационных путей решения данной проблемы). Проблема работы над негативными формами сценического волнения требует дальнейшего осмысления и исследований.

**Keywords:** сценическое волнение, студенты, струнные инструменты, негативные формы сценического волнения, концертное выступление, методика преподавания игры на струнных инструментах, формы сценического волнения.

**Abstract.** Despite the considerable amount of research devoted to the problem of stage excitement, this topic is still relevant. As the generalized pedagogical experience shows, the root of the problem lies in the lack of awareness of it – both on the part of students (insufficient reflection, inability to realize what the causes of problems are, inability to control their own body, performing apparatus, emotions) and on the part of teachers (frequent lack of productive work and dialogue with students, insufficient interest in the search for innovative ways to solve this problem). The problem of working on negative forms of stage excitement requires further reflection and research

**Keywords:** stage excitement, students, stringed instruments, negative forms of stage excitement, concert performance, methods of teaching playing stringed instruments, forms of stage excitement.

Несмотря на то, что такая проблема как сценическое волнение, казалось бы, достаточно освещена в мировой методической и педагогической литературе, тем не менее, она все еще остается одной из самых острых проблем как при воспитании молодых музыкантов (инструменталистов и вокалистов), так и в профессиональной деятельности взрослых музыкантов. «Преодоление стресса публичных выступлений не только проблема актуальная, требующая к себе постоянного пристального внимания, но и проблема кровоточащая, которая, с одной стороны, говорит о необходимости её решения, а с другой –

всегда оставляет «белые пятна» в процессе её осмысления. Возможные пути её решения олицетворяют и уровень развитости музыкально-педагогической отрасли, и показатель её несовершенства. Поскольку человек представляет своеобразный микрокосмос с многоэлементными и полисистемными структурами (биологическими, физиологическими, психологическими, педагогическими, социальными), то найти кратчайший путь к решению проблемы преодоления стресса публичных выступлений бывает чрезвычайно трудно» [1].

Каждый год появляются новые работы, посвященные этой проблеме, пишутся статьи, дипломные работы. Надо сказать, что, как научный руководитель, автор данного исследования каждый раз настоятельно не рекомендует выпускникам брать данную проблему как тему выпускной квалификационной работы. Это касается как бакалаврских работ и дипломов специалистов, так и магистерских диссертаций. Вовсе не из-за того, что данная тема не актуальна. Имеются все основания полагать, что поиск новых путей решения проблемы сценического волнения необходим, но такая работа требует очень больших временных затрат, сбора статистики, научного сотрудничества с психологами и медиками. И, безусловно, в рамки студенческого диплома все это вместить невозможно: как максимум, это будет лишь некое обобщение уже существующего опыта.

Безусловно, необходима серьезная работа в данной плоскости. Работа, основанная как на педагогических исследованиях предыдущих веков, так и на новейших работах современных ученых и опыте педагогов-практиков. И, для осуществления данной цели, педагоги, и студенты должны обрести инструменты для продуктивной работы. «Но для того, чтобы такая работа стала возможной, необходим значительный теоретический инструментарий, которым обязана снабдить личность, постигающую музыку, современная система музыкального образования» [7].

Автор данного исследования на лекциях и семинарских занятиях по методике преподавания игры на струнных инструментах, посвященных заглавной проблеме, часто задает вопрос: «Кто из вас сталкивался с проблемой негативного сценического волнения?». Только в крайне редких случаях кто-то из студентов отвечает, что с данной проблемой он знаком только в теории. Основная же масса студентов отвечает утвердительно. Практически каждый молодой музыкант, студент-инструменталист сталкивался с этим некомфортным ощущением. «Нет необходимости доказывать, что любой человек на пороге ответственного события (публичное выступление, участие в соревновании или



что-то в этом роде) попадает в зону повышенного психического напряжения. Возникают ненужные, мешающие мысли, выползают на поверхность липкие страхи, состояние становится беспокойно-тревожным, словно почва начинает колебаться под ногами. Всё это типичная симптоматика эстрадобоязни, которую не без оснований считают атрибутивным свойством артистической профессии» [6].

Причем, имеется в виду не приятное волнение, не предконцертный трепет. А с состояние, когда организм – отлаженный и работающий как часы – вдруг дает сбой. Что-то происходит, и забывается музыкальный текст, сбивается дыхание и подводит тело: дрожат руки, учащается сердечный ритм. Далее имеет смысл задавать уже уточняющие вопросы, к примеру:

1. Понимают ли студенты разницу между концертным волнением «со знаком плюс» (так называемым «концертным трепетом») и с данным явлением в его негативном понимании?
2. Часто ли задумывались о причинах такого состояния?
3. Задавали ли себе вопрос, всегда ли так будет и как с этим справиться?

Несмотря на, казалось бы, всю очевидность ответов на эти вопросы, ответы студентов существенно разнятся. Далеко не все студенты могут четко определить грань между «сценическим трепетом» и состоянием волнения в его негативном значении; не все видят истоки сценического страха у себя лично; почти никто не может для себя сформулировать ответ на третий вопрос. И это одна из задач молодого музыканта: не просто заучивать готовые ответы, а искать, исследовать, рефлексировать и обдумывать ответы на актуальные вопросы, на волнующие темы. «Уже на начальном этапе профессиональной подготовки будущий педагог-музыкант начинает осознавать, что профессиональная компетентность – это не только обладание определенными знаниями и умениями. На каждом следующем занятии он осознает, что необходимо их совершенствовать, обновлять, узнавать нечто новое, думать, размышлять, отбирать наиболее эффективные способы, наиболее оптимальные решения. Более того, каждый исполнитель сталкивается с необходимостью отвергать ложные способы и методы» [8, с. 286].

Автором данной статьи был проведен анонимный опрос, в котором участвовало 50 студентов кафедры струнно-смычкового искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке (как ВУЗа, так и колледжа). В процентном соотношении группы распределились так:

Таблица 1

Уровень образования	
колледж	ВУЗ
68,1%	31,9%

Далее студентам был предложен вопрос, сталкивались ли они с негативными формами сценического волнения:

Таблица 2

Сталкивались вы с проявлениями негативных форм сценического волнения?	
Да	Нет
93,6%	6,4%

Хотелось бы отметить, что, при последующем анализе результатов опроса и обсуждении их со студентами на семинарском занятии по методике, выяснилось, что большая часть студентов склонна смешивать явления сценического трепета и негативных форм сценического волнения, не видя между ними существенной разницы. Этот момент, безусловно, потребовал обсуждения и проработки на данном занятии.

Прежде всего, попытаемся сформулировать основные отличия позитивной и негативной форм сценического волнения. Определенное волнение в ситуации концертного исполнения будет с нами всегда. Даже Давид Ойстрах переживал подобное состояние, и говорил, что «каждая крыса в Большом зале консерватории знает не только как я сыграл, но и как я должен был сыграть» [2]. Без эмоционального подъема, который сопровождает концертное выступление, без определенного чувства ответственности за выступление, переживания и проживания выступления как небольшого кусочка жизни, не обходится пребывание на сцене ни профессиональных музыкантов, ни студентов. Без данной составляющей, без вложения в выступление собственных эмоций и переживаний музыканта, выступление превращается в рутину.

Однако, многим знакома и негативная форма сценического волнения, которое проявляется на психологическом и физиологическом уровнях, мешая не только полноценному концертному выступлению, демонстрации технического мастерства и выражению себя через музыку, но и имеет тенденцию накапливаться, становясь, своего рода, «хронической болезнью» – иногда просто неприятной, а иногда и калечащей. Полной противоположностью этого яв-

ляется то некомфортное состояние, когда организм – отлаженный и работающий как часы – вдруг дает сбой. Что-то происходит, и забывается музыкальный текст, сбивается дыхание и подводит тело: дрожат руки, учащается сердечный ритм, утрачивается контроль над телом и координация. К примеру, в ходе вышеупомянутого опроса, студенты отметили следующие явления на телесном уровне:

Таблица 3

Как проявлялось данное явление на телесном уровне?	
Тахикардия	44,7%
Тремор рук/ног	84,1%
Головная боль/мигрень	10,6%
Астматический приступ	4,3%
Раскоординированность движений	46,8%
Паническая атака	27,7%
Сосудистый вегетативный приступ	12,8%
Потеря сознания	4,3%
Повышенное потоотделение	2,1%
Не проявлялось никак	0%

Как видим, диапазон и интенсивность негативных телесных проявлений сценического волнения довольно велики: от потливости (которая, впрочем, тоже может стать существенной помехой при выступлении) до потери сознания и панической атаки. Многие студенты, при ответе на данный вопрос, выбрали сразу несколько вариантов.

Говоря о негативных формах сценического волнения на эмоционально-художественном уровне, мы сталкиваемся с серьезными проблемами. Вот, к примеру, любопытное и интересное определение форм сценического волнения. «Эмоциональное возбуждение – важнейшее условие для успешного выступления музыканта. Важно, однако, чтобы оно не переходило за оптимальные для данной личности границы. У каждого исполнителя имеется собственный оптимальный уровень эмоционального возбуждения, который позволяет ему наиболее успешно реализовывать творческий замысел. Если возбуждение выше этого уровня, наступает дискоординация мыслей, ослабевают воля, снижается способность контролировать и анализировать результаты исполнительского процесса, а в тех случаях, когда возбуждение не достигает оптимальных границ, выступление, как правило, проходит бесцветно, неинтересно. Когда эмоциональное возбуждение музыканта достигает оптимального



уровня, создаются предпосылки для возникновения особого состояния души, особого чувства окрылённости и творческого подъёма, всего того, что принято называть вдохновением» [4].

Ниже приведены результаты опроса по проявлениям волнения на эмоционально-художественном и техническом уровне.

Таблица 4

Как проявлялось данное явление на техническом/художественном уровне?	
Забыли текст	46,8%
Потери в художественном плане	57,4%
Перепутали аппликатуру штрихи	57,4%
Потери в пассажах сложных технически местах	76,6%
Потери в ансамблевом плане	12,8%
Интонационные потери	2,1%
Не проявлялось никак	2,1%

Как видим, спектр также довольно широк и на инструментальном (техническом и художественном) уровне – от «выпадения» текста произведения до отсутствия ансамбля с партнером.

Очень часто педагоги-инструменталисты говорят, что в основе сценической уверенности лежит одно – стопроцентное знание текста. С этим сложно не согласиться, при том условии, что «знание текста» здесь не заученная сольная строчка, а глубокий анализ всего произведения и работа с клавиром. Почему нельзя говорить об этом как об универсальном рецепте? Наверное, по той причине, что часто даже хорошее знание текста не спасает от фиаско на сцене. Очень точно подобное состояние описано в книге И. Ефремова «Лезвие бритвы» (автор писал, в большей степени, о танцорах и спортсменах, но данный отрывок хорошо проецируется на деятельность музыкантов-исполнителей). «Даже любители спорта, хореографии, циркового искусства, музыки не знают, как много талантливых людей не смогли добиться настоящего успеха из-за того, что их нервная система в самый ответственный момент как бы цепенела, лишалась той точнейшей, поистине музыкальной, координации, которая нужна каждому, кто превращает свое тело в инструмент для выражения чувств, выносливости или силы. Бывает так: долгая тренировка отработала точную координацию движений, мышцы развиты и полны накопленной силы,

сердце сделалось неутомимым двигателем, готовым перекачать те тонны крови, что пройдут через него во время спортивного соревнования или артистического выступления. И вдруг, словно тайная отравка поражает мозг: внезапное предчувствие беды, поражения или страха, может быть, какое-то психическое воздействие вроде гипноза со стороны почему-либо недоброжелательных или скептических зрителей. Тогда у душевно неустойчивых людей возникает самовнушение. Достигнутый долгим трудом автоматизм действий, переведенных из сознательного в подсознательное, переходит обратно в ведение сознания, уже отравленного случайным внушением. И все! Великолепная координация разлаживается, мышцы скованы устранившимся сознанием, вместо плавных движений совершают рывки, вместо мгновенных рывков – замедленные, заторможенные усилия. И надолго, если не навсегда, поселяется в душе артиста или спортсмена страх выступления, иного заставляя даже расставаться с любимым занятием, избранным по призванию и по способностям» [3, с. 81-82].

Говоря же об осознанности и отсутствии/наличии рефлексии со стороны студентов-инструменталистов, хотелось бы привести еще несколько интересных моментов, полученных в результате опроса. Ниже приведены ответы студентов на вопрос: «Можете ли вы как-то точно обозначить свой страх во время сценического выступления? Чего именно вы боитесь?».

1. Начинаешь бояться самого себя и своих непредсказуемых реакций
2. Боюсь осуждения со стороны публики и коллег по выступлению.
3. Иногда мне кажется, что я боюсь быть услышанным.
4. Боюсь забыть текст, слететь и не подхватить мелодию концертмейстера.
5. Пугает сам факт, что это очень ответственный момент и нужно не подвести педагога.
6. Боюсь не достичь такого результата, на который рассчитывал.
7. Мешает собственный перфекционизм, неадекватные оценки педагога из детства.
8. Боюсь сыграть неверно.
9. Страх исполнить не безупречно.
10. Боюсь критики.

11. Сделать ошибку: забыть текст, ошибиться в пассаже или сложном месте.
12. Боюсь опозориться при важных людях.
13. Боюсь оценивания со стороны профессионалов.
14. Сборная солянка из разных страхов, но основной – боюсь того, что про меня могут подумать окружающие.
15. Боюсь оценки слушателей.
16. Боюсь разочарования педагога.
17. Боюсь не оправдать собственных ожиданий и усилий.
18. Не оправдать собственных и чужих ожиданий.
19. Страх оценки (не в плане цифры, а по уровню игры).
20. Количества человек в зале.
21. Переигранные руки часто не слушаются, боюсь сыграть не то, что учила.

Как видим, результаты опроса показывают абсолютно разный уровень осмысления проблемы со стороны студентов. Так, к примеру, ответ «боюсь забыть текст, боюсь ошибиться» – это то, что лежит на поверхности, то, что первым приходит в голову. Тогда как некоторые ответы показывают большую глубину размышлений над ответом.

Далее уже возникает вопрос, пытаемся ли мы каким-либо образом управлять состоянием сценического волнения. Несколько неожиданными были ответы на следующий вопрос: «Пытались ли вы работать с боязнью сценического выступления?». Более 10% респондентов ответили, что не пытались ничего предпринимать, чтобы как-либо улучшить ситуацию. К сожалению, это говорит о недостаточном уровне осознания студентами глубины проблемы.

Таблица 5

Пытались ли вы работать с боязнью сценического выступления?	
да	нет
89,4%	10,6%

Таблица 6

Каким образом вы пытались работать с данной проблемой?	
Анализ собственного опыта в тандеме с преподавателем	1 чел.
Аутотренинг/ самовнушение	5 чел.
Выбор более простой программы	1 чел.



Дыхательные практики	5 чел.
Обыгрывания перед коллегами, игра перед камерой/рекордером	2 чел.
Физическая нагрузка перед выступлением/телесно ориентированные практики	2 чел.
Медитация	3 чел.
Фармацевтические препараты	17 чел.
Частые выступления на концертах	13 чел.
Не пытался	1 чел.

В таблице 6 мы можем видеть, каким именно образом студенты пытались поправить ситуацию. В данном пункте опроса студентам предлагалось написать собственные варианты ответа (не выбрать из предложенных). Довольно большой процент опрошенных написал про использование дыхательных практик (например, дыхания по Стрельниковой). Несколько человек написали про использование телесно ориентированных практик и физической нагрузке в качестве компенсаторного механизма. Довольно большое число написали о частых выступлениях (довольно действенный метод рутинизации процессов). Настораживающим моментом стало большое количество студентов, использующих фармацевтические препараты. Причем, если, к примеру, глицин – это препарат абсолютно безвредный (пусть и с недоказанной эффективностью), то неконтролируемое использование блокаторов адреналина или сильных успокоительных может нанести серьезный урон молодому организму. И это тоже должно стать важной частью педагогической работы в рамках исполнительских дисциплин и методики преподавания. Необходима разработка эффективных методов работы с данной проблемой.

Безусловно, не существует, да и не может существовать какого-либо универсального рецепта, технологии, «волшебной палочки», которые могли бы раз и навсегда данную проблему решить, избавив студентов от лишних энергозатрат (в негативном, безусловно, смысле), а преподавателей-музыкантов от длительных и не всегда успешных поисков путей ее преодоления. Но, тем не менее, наука, методика, психология и медицина не стоят на месте. Эти отрасли науки с каждым десятилетием обогащаются новыми технологиями, методиками, различными видами терапии (как психологической, так и телесно ориентированной). И, возможно, именно в комбинировании апробированных и новейших методик, в синтезе научных разработок и лежит путь, направленный на поиск решений проблемы концертного волнения.

## Литература

1. Блох О.А. Преодоление стресса публичных выступлений у музыкантов исполнителей [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-stressa-publicnyh-vystupleniy-u-muzykantov-ispolniteley/viewer> (дата обращения 25.12.2023)
2. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика XXI, 2006. – 156 с.
3. Ефремов И. Лезвие бритвы. Роман. – М.: «Молодая гвардия», 1964.
4. Мухитденова Б.М. Взаимозависимость типа темперамента и форм проявления сценического волнения [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimozavisimost-tipa-temperamenta-i-form-proyavleniya-stsenicheskogo-volneniya/viewer> (дата обращения 25.12.2023)
5. Павлова А.Ф. От дистресса к эустрессу в подготовке студента-музыканта [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-distressa-k-eustressu-v-prodgotovke-studenta-muzykanta> (дата обращения 25.12.2023)
6. Цыпин Г.М. Психология сценического волнения [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologiya-stsenicheskogo-volneniya/viewer> (дата обращения 20.12.2023)
7. Щербакова А.И. Философия музыки и музыкального образования в формировании гуманитарной реальности XXI века: к проблеме рождения и становления научной школы [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-muzyki-i-muzykalnogo-obrazovaniya-v-formirovanii-gumanitarnoy-realnosti-xxi-veka-k-probleme-rozhdeniya-i-stanovleniya/viewer> (дата обращения 20.12.2023)
8. Щербакова А.И., Корсакова И.А., Ганичева Ю.В. Развитие артистических навыков как условие формирования профессиональной компетентности будущего педагога-музыканта // Педагогический журнал. – 2019. – Т. 9. – № 6А. – С. 284-292.

**Грушина Елизавета Евгеньевна**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры струнно-смычкового искусства  
МГИМ им. А.Г. Шнитке,  
e-mail: El.Grushina@gmail.com

**Elizaveta E. Grushina**  
Candidate of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor of the Department of String and Bond Art  
in Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: El.Grushina@gmail.com

**ОСОБЕННОСТИ РУКОВОДСТВА СОВРЕМЕННЫМ ЛЮБИТЕЛЬСКИМ ХОРОМ****FEATURES OF THE LEADERSHIP OF A MODERN AMATEUR CHOIR**

**Аннотация.** В статье раскрываются основные позиции концепции «живой организации», которая применяется в успешных бизнес-компаниях, а также предлагается коррелировать ее базовые принципы с творческой и организационной работой современного любительского хора. Методологическую основу исследования составили работы Б.В. Асафьева, В.Г. Соколова, В. Нормана, Г.А. Струве, П.Г. Чеснокова и др. Новизна исследования заключается в выявлении принципиальных особенностей руководства любительским хоровым коллективом, которые позволят грамотно сформировать в хоре три энергетических поля: Действия, Взаимоотношения и Контекста.

**Ключевые слова:** педагогика, музыкант-педагог, любительский хор, руководство любительским хором, живая организация.

**Abstract.** The article reveals the main positions of the “The living organization” concept, which is used in successful business companies, and also proposes to correlate its basic principles with the creative and organizational work of a modern amateur choir. The methodological basis of the study was the work of B.V. Asafiev, V.G. Sokolov, V. Norman, G.A. Struve, P.G. Chesnokov and others. The novelty of the study lies in identifying the fundamental features of leading an amateur choir, which will allow the competent formation of three energy fields in the choir: Action, Relationship and Context

**Keywords:** pedagogy, musician-teacher, amateur choir, leadership of an amateur choir, living organization.

Как отмечают исследователи самых разных научных направлений, за последние 150 лет человеческое общество, претерпело сильные изменения. Появилось больше возможностей, внедрилось огромное число инноваций, повысилось общее качество жизни и комфорта. И всё же на современном этапе становится заметным, что технический прогресс превратился в источник многих социальных проблем – от экологических и финансовых кризисов до недостатка социальной ответственности.

На сегодняшний день как никогда актуальным становится изречение Махатмы Ганди, где утверждается, что «величие человека заключается не в его способности изменить мир – это миф атомной эры, а в его способности изменить себя». Именно стремление каждого к личностному развитию способно



преобразить общество. Существуют различные пути к этой сложной и многомерной цели. К их числу относится занятие искусством, в частности – хоровым пением, ведь по словам Г. Струве, «хор – это прообраз идеального общества».

Здесь хотелось бы отметить повышенный спрос и потребность современного общества как к культурной жизни вообще, так и, в том числе, к коллективному музицированию. Доказательством тому можно считать повсеместно создающиеся хоровые коллективы, куда стремятся люди самых разных специальностей и профессий – любительские хоры.

Тем не менее, большое количество таких коллективов распадаются, так и не успев заявить о себе. У иных же исполнительский уровень не позволяет выходить на солидные концертные площадки. Но бывают и такие, которым при всех трудностях работы с непрофессиональными или неподготовленными хористами-любителями удается достигать определенных творческих высот. В чем же их секрет? Почему люди стремятся попасть в такие коллективы? Какие принципы используют руководители в своей работе?

Учитывая, что современный мир переживает изменения в механизмах и принципах, влияющих на работу многих процессов, как технических, так и творческих, сегодняшнее хоровое творчество уже не воспринимается людьми так, как естественно воспринималось, к примеру, в прошлом веке. Следовательно, необходимо искать новые пути решения творческих задач, новый инструментарий, ведь, опираясь на высказывание, приписываемое Альберту Эйнштейну, «серьезные проблемы невозможно решить на том же уровне сознания, на котором они возникли».

Однако, не стоит поддаваться соблазну дискредитировать академическую модель хороуправления. Мы убеждены, что базовые принципы этой модели работоспособны. Нужно лишь усилить ее положительные составляющие и реорганизовать слабые места. К тому же, недостатки этой системы – это не внутренние ее качества, а результат ограниченного понимания нами механизмов ее работы. Выдающийся ученый Б.В. Асафьев по этому поводу высказывался так: «Во все переходные эпохи, когда в музыкальной педагогике из-под ног ускользают традиционные устои и правила, стимул в работе и искания путей вытекают только из той или иной степени убеждения в ценности дела, которому педагог предан» [1, с. 165].

В связи с этим предлагаем по-новому взглянуть на принципы существования современного хорового коллектива – восприятие хора как **живой организации** – даст обновленное понимание искусства хороуправления и иное организационное мышление.

Концепция *живой организации* (The Living Organization) была разработана в 1980 году Норманом Вольфом, основателем консалтинговой компании Quantum Leaders, помогающей топ-менеджерам преодолеть этапы трансформации компаний: усовершенствовать стратегию, добиться устойчивого роста и увеличения доли рынка, улучшить финансовые показатели.

Согласно этой концепции «Компания – это живой организм. Как и любое существо, она состоит из «клеток» и «органов», подчиняется законам сохранения энергии. И, конечно, коллективный разум компании тем сильнее, чем ярче и умнее ее работники» [4, с. 14].

Попытаемся сформулировать эти принципы по отношению к деятельности современного любительского хора.

Подобно любой форме жизни, хоровой коллектив функционирует благодаря *энергии*, которая трансформируется в нечто более глобальное. У растений это процесс фотосинтеза, у бизнес-компаний – процесс производства, у хора – это его творческая исполнительская деятельность. Во всех перечисленных случаях итогом является создание чего-то более значимого, чем сами участники, так как при слаженной совместной деятельности включается коллективная энергия, которая позволяет достигать более масштабных целей.

Вопреки позиции «незаменимых людей нет» в концепции «живого хора» каждый певец рассматривается как обладатель комплекса уникальных качеств и талантов, привносящий особую перспективу в то, чем он занимается. Таким образом, хор складывается из отдельных уникальных личностей, которые вкладывают свою энергию, эффективно взаимодействуют в команде и совместно достигают поставленные цели. «Хоровой коллектив – понятие сложное, ибо состоит он из людей, индивидуально неповторимых, разного воспитания, разной культуры, разного характера и темперамента, подчас разного возраста, не говоря уже о различных вокальных данных и музыкальных способностях» [2, с. 26].

В этой связи, с точки зрения увеличения объема энергии, привлечение новых участников творческого процесса – наименее эффективный способ, так как это требует дополнительных усилий на их обучение и координацию, а это создает дополнительные трудности как для руководителя, так и для коллектива. Тем не менее, первые несколько лет это делать необходимо, чтобы личный состав принял относительно стабильную форму.

Итак, организуя творческую деятельность хора с позиции «живой организации», необходимо выделить три энергетических поля: действия, взаимоотношения и контекст – каждое с собственными закономерностями.

**Поле Действия** – энергия выполнения – то, что мы делаем и как мы делаем. Иными словами, когнитивные и аналитические способности. Информация, находящаяся в рамках поля действий, носит линейный характер и поддерживает причинно-следственные отношения.

Поэтому при проработке вопросов *поля действия* руководителю необходимо сформулировать критерии успеха, которыми должны руководствоваться в своей деятельности артисты хора. Иначе говоря, руководитель устанавливает, как именно будет протекать рабочий процесс в рамках творческой деятельности хорового коллектива.

Отмечается, что первое время большинство певцов-любителей воспринимают музыку не только как звук, но как физическое ощущение, словно резонируя с ней на той же частоте. Только постепенно, включая в репетиционный процесс специальные упражнения на координацию слуха, голоса и визуальной составляющей (взгляд на ноты, понимание и подчинение дирижерскому жесту), можно выработать у певцов осознанное управление музыкальным исполнением.

Известно, что, как правило, совершая какое-то действие, человек обычно сразу видит его результат. Так осуществляется петля обратной связи, позволяющая вносить необходимые коррективы в творческий процесс. Концертное исполнение коллективом произведений как раз и является результатом этого процесса, по итогам которого можно понять, насколько успешно с точки зрения исполнительской культуры достигнута творческая цель.

У некоторых видов действий время получения реакции может быть дольше, например, когда хор выступил на конкурсе и ожидает результат, либо осуществил профессиональную запись в студии, требующую время на обработку трека.

**Поле Взаимоотношения** – энергия взаимодействия. Если действия – это энергия того, что мы делаем, то взаимоотношения – это энергия того, с кем мы это делаем. Иными словами, энергия коммуникации.

Известно, что человек обрабатывает полученную информацию как вербально, так и невербально. Ученые отмечают, что на принятие решений в большей степени влияет информация, полученная невербально. В личных разговорах с певцами или на репетициях невербальная составляющая определяет, будут ли слова руководителя восприняты аудиторией как органичное или окажутся отвергнутыми, как шум.



Некоторые исследователи считают, что успех человека в большей степени зависит от уровня его эмоционального интеллекта (EQ), а не от уровня IQ<sup>1</sup>. То же самое можно отнести и к творческому коллективу. Способность чувствовать друг друга в стрессовых ситуациях, таких, например, как выступление на сцене, чутко реагировать на жесты и мимику дирижера, во многом является показателем успешной творческой деятельности хора.

В этой связи, в течение первых нескольких месяцев после набора в хор, для руководителя крайне важным является наблюдение за людьми. Задача руководителя – понять, что для них важно, что нет, и уловить, какие способы убеждения будут действовать, а какие – нет. Это первые шаги к достижению состояния настроенности на одну волну, и это состояние постепенно должно усугубляться. При таком уровне «сонастроенности» процесс развития осуществляется гораздо быстрее и эффективнее, в противном случае использование руководителем побуждающих стимулов воспринимается как попытка принуждения.

Ключевым свойством руководителя на данном этапе является его способность формировать команду, стимулируя взаимодействие между отдельными участниками хора и группами. Артисты хора, в свою очередь, проверяются и утверждаются в навыках межличностного взаимодействия, в способности слушать и слышать друг друга, выстраивать процесс коммуникации. В непосредственно творческой деятельности хора важную роль играет организационная структура и то, насколько она способна обеспечить эффективную коммуникацию и информационный обмен между участниками творческого процесса (создание информационных каналов, ведение социальных сетей и т.д.). Концертное исполнение является своего рода взаимоотношением хора с внешним миром и должно быть сосредоточено на качественном выступлении, создания позитивной репутации коллектива, «бренде» хора. Важную роль в успешной реализации поля взаимоотношения также играют и отношения с другими коллективами, руководителями, исполнителями, многочисленные варианты коллабораций.

**Поле Контекста** – энергия смысла и цели. Его можно назвать духовным интеллектом. Это энергия страсти, возникающая, когда человек занимается тем, что ему по-настоящему нравится. Сегодня это энергетическое поле мало

---

<sup>1</sup> IQ – intelligence quotient, коэффициент интеллекта.

EQ – emotional quotient, эмоциональный интеллект.

исследовано учеными, но тем не менее его наличие ощущается явно. Оно определяет происходящее в двух других энергетических полях (поле действий и поле взаимоотношений). Контекст проявляется через личное восприятие человека и его чувственный опыт. Эту энергию можно сравнить с «командным духом» в сплоченных спортивных командах.

Когда у людей есть ощущение, что их действия важны и наполнены глубоким смыслом, они вкладывают в свои усилия гораздо больше энергии, с головой уходят в то, чем занимаются. Для увлеченных людей это занятие становится источником энергии, и о таких часто говорят, что они «живут полной жизнью». Это происходит оттого, что люди испытывают чувство гордости, ощущение принадлежности к команде, желание внести свой вклад в общее дело.

В этой связи задачей руководителя является создание уникальной атмосферы, которая стимулирует людей делать больше, чем от них ожидают. Для стимулирования положительной творческой энергии в хоре хормейстерам необходимы навыки мотивирования. Важно отметить, что «это не процесс манипулирования, а скорее способность понять, что важно и имеет смысл для другого человека. Это умение повысить уровень заинтересованности, вовлеченности и участия» [4, с. 156].

В беседах о качествах хорового дирижера Владислав Соколов отмечает: «Не менее велико искусство “разговаривать” с коллективом певцов, убеждать словом» [3, с. 204]. Когда происходит совпадение личностных ценностей певцов и творческих идей коллектива, возможно достижение наиболее продуктивного уровня взаимодействия. В силах руководителя укреплять и направлять это взаимодействие, рассказывая участникам коллектива о значении хорового искусства, о возможности творческой самореализации, о позитивном влиянии коллективного творчества на личностное развитие. Благодаря этому развитию каждый из певцов сможет лучше понимать и собственные внутренние стимулы.

Исходя из сказанного, первым шагом в процессе формирования успешного творческого коллектива является *трансляция смысла и цели в ценности и убеждения*, которые формируют индивидуальное и коллективное мировоззрение. Это, в свою очередь, определяет границы возможного и невозможного. Со временем в коллективе будет формироваться корпоративная культура и ценности, которые будут направлять всех певцов к реализации глубинной цели хора, попутно изменяя их повседневное поведение и корректируя решения. Руководителю необходимо научиться поддерживать достоинство человеческого духа, выстраивать взаимоотношения на основе общих идеалов.

Именно поэтому во главе угла всегда должно быть устремление к высокому художественному уровню, к достижению высокой исполнительской культуры. Хор, объединяющий в себе академическое качество и соответствие современным тенденциям и представлениям о творческом облике коллектива, сможет предлагать эффективное воплощение исполнительских идей.

Таким образом, воспринимая хоровой коллектив как «живую организацию» и выстраивая работу, опираясь на принципы трех энергетических полей (действия, взаимоотношения и контекста), непрерывно увеличивая способности хора и его творческий потенциал, можно прийти к позитивным результатам. В контексте сказанного мы видим, что любительский хор с точки зрения социокультурного развития человека играет значительную роль, что требует дополнительных исследований в этой области.

### Литература

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.
2. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства: учебник для среднего профессионального образования. – 2-е изд., перераб. и доп. – М: Юрайт, 2023. – 197 с.
3. Владислав Соколов. Жизнь в хоровом искусстве: Статьи. Воспоминания. Беседы. – М.-Рыбинск: Изд-ва ОАО «Рыбинский Дом печати», 2011. – 500 с.
4. Норман В. Живая организация. Трансформация бизнеса на пути к выдающимся результатам / Пер с англ. Ю. Константиновой. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. – 288 с.
5. Струве Г. Ступеньки музыкальной грамотности. – СПб.: Лань, 1997. – 64 с.
6. Чесноков П.Г. Хор и управление им.: Пособие для хоровых дирижеров. Изд. 3-е – М.: Музгиз, 1961. – 241 с.

**Кошкина Елизавета Владимировна**  
преподаватель кафедры хорового дирижирования  
МГИМ им. А.Г. Шнитке,  
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com

**Elizaveta V.Koshkina**  
Lecturer at the Choral Conducting Department  
of the Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com



## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ПОДХОДА В ВОПРОСАХ САМООРГАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО СПЕЦИАЛИСТА

### THE USE OF AN INSTRUMENTAL APPROACH IN THE SELF-ORGANIZATION OF A MODERN SPECIALIST

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме самоорганизации музыкантов и специалистов творческих специальностей в современных условиях. В работе делается вывод о том, что обучать принципам самоорганизации молодых специалистов можно не только на основе исследований экспертов в области тайм-менеджмента, но и с учетом специфики творческой деятельности. В исследовании выделены правила самоорганизации, а также определена внутренняя структура инструмента самоорганизации. В конце статьи приводятся примеры инструментов тайм-менеджмента.

**Ключевые слова:** самоорганизация, тайм-менеджмент, инструмент тайм-менеджмента, экономия времени, повышение эффективности деятельности.

**Abstract.** The article is devoted to the problem of self-organization of musicians and specialists of creative specialties in modern conditions. The paper concludes that it is possible to teach the principles of self-organization to young professionals not only on the basis of research by experts in the field of time management, but also taking into account the specifics of creative activity. The study highlights the rules of self-organization, as well as the internal structure of the self-organization tool. At the end of the article, examples of time management tools are provided.

**Keywords:** self-organization, time management, time management tool, saving time, improving the efficiency of activities.

#### Сколько времени у нас есть?

Большинство исследователей проблем самоорганизации и управления личным временем, такие как Дэвид Аллен («Как привести дела в порядок: искусство продуктивности без стресса»), Глеб Архангельский («Тайм-драйв. Как успевать жить и работать»), Джулия Моргенстерн («Тайм-менеджмент. Искусство планирования и управления своим временем и своей жизнью») и ряд других, в начале своих научных трудов и монографий обращаются с разными определениями категории «времени». Все исследователи приходят к единому мнению, что время – это исчерпаемый ресурс, который невозможно восполнить ни дополнительными финансовыми вложениями, ни иными способами: «В области времени нет миллионеров. Доступный нам капитал времени, оставшегося до конца жизни, составляет примерно 200-400 тысяч часов. И самое

главное – время невосполнимо. Потерянное время, в отличие от потерянных денег, нельзя вернуть» [1, с. 8]. Практика показывает, что при отсутствии специальных знаний и жизненного опыта много времени расходуется неэффективно, поэтому будущих молодых специалистов необходимо обучать принципам самоорганизации, «вооружать» этим важным навыком. В мотивации есть общие принципы для всех людей (базовые мотивы, мотивы безопасности и др.), но потребности, которыми закрываются эти мотивы, будут индивидуальными в зависимости от социального, финансового, культурного уровня субъекта. В сфере самоорганизации принципы едины в постановке, планировании, структурировании целей, задач и собственного контроля за их выполнением, но каждый вид деятельности имеет свои оригинальные черты.

### **Почему тайм-менеджмент для музыкантов имеет специфические черты?**

Основные исследования в области управления временем имеют четких адресатов – менеджеров, сотрудников, работающих с большими объемами информации, профессионалов, занимающихся управлением проектами. Это обусловлено многозадачностью их труда, а также многочисленностью взаимосвязей внутри рассматриваемых предметных областей. Ежедневная работа музыканта и человека любой творческой специальности в большей степени связана с вариативностью и относительной свободой. Ради справедливости необходимо отметить, что все успешные творческие личности так или иначе знакомы с необходимостью управления своим временем, либо у них есть сотрудник, который занимается этим важным аспектом. Таким образом, в музыкальной сфере также можно установить прямую зависимость между успешностью и самоорганизованностью. Современные творческие проекты зачастую имеют не меньшую сложность, чем проекты в области строительства, финансов и научных исследований.

В рамках многолетней работы над этой темой была выделена отличительная черта организованной творческой личности – способность распределять задачи по уровню их сложности, срочности, делить их на категории. Творческая деятельность накладывает специфический подход при создании групп заданий внутри инструмента тайм-менеджмента. Фундаментальный труд Дэвида Аллена «Как привести дела в порядок: искусство продуктивности без стресса» и концепция распределения так называемых «корзин» [3, с. 61-178]

стали основой для принципов организации блоков (групп) системы, предлагаемой в данной статье.

### **В чем заключается суть экономии времени?**

Предлагаемый в статье подход к построению структуры информации и сам инструмент тайм-менеджмента по личным наблюдениям автора (на протяжении почти десяти лет педагогической деятельности) позволяют выделить дополнительно примерно до 30% времени каждому пользователю инструмента тайм-менеджмента. Данный объем времени не возникает из-за экстенсивного увеличения времени работы участника наблюдения, и не становится специальным средством преодоления трудностей, связанных с саморегуляцией деятельности.

На первоначальном этапе, как правило, участники скептически относятся к данной информации, но в случае соблюдения нескольких правил по работе с инструментом тайм-менеджмента результат в виде дополнительного «свободного времени» ощутим уже через 2 недели.

### **Три шага повышения собственной эффективности управления временем**

Первым шагом к повышению самоэффективности является освобождение памяти от ненужной информации. «К сожалению, просто отказ у нас не в культуре, не в традиции. Считается необходимым аргументировать, оправдываться, хитрить. Возможность отказа без обоснования вообще не предполагается» [1, с. 100]. Хранить в памяти задачу, которую мы никогда не собираемся выполнять, хотя она даже не входит в нашу среднесрочную перспективу, стало очень естественным в современных условиях. Фильтрация всей информации по принципу необходимости и отказ от ненужных данных – вот первое действие, с которого начинается самоорганизация [3, с. 223-225].

Второй шаг. В случае если цель или задача определена нами как необходимая, то возникает 2 варианта ее выполнения. Если возможно осуществить задачу менее чем за 3 минуты, необходимо сразу выполнять ее. Надо понять, что нет идеального момента, лучшей возможности или более правильного места для того, чтобы начать что-то делать. Для этого нужно всего лишь начать действовать, выработав правила личной самодисциплины [4, с. 44-45]. Напри-



мер, участнику приходит сообщение с вопросом, будет ли он завтра на концерте. Человек, владеющий навыком самоорганизации, сразу определит, что ответ не займет у него много времени, так как у него есть для этого возможности и у него есть план на ближайшие несколько дней. Обратная ситуация – человек будет до конца дня переносить ответ на этот несложный вопрос, так как ему необходимо найти в памяти все задачи, которые ему нужно решить завтра, попытаться соотнести со временем проведения концерта и, самое главное, ничего не забыть.

Третий шаг. Возможен вариант, когда выполнение задачи занимает более трех минут в текущих условиях. При таком условии необходимо ее вносить в инструмент тайм-менеджмента.

### **Структура инструмента тайм-менеджмента**

Многие студенты во время работы над инструментом тайм-менеджмента заявляют об отсутствии необходимости деления информации на группы или блоки, апеллируя к удобству заметок, в которых все задачи расположены одним списком без иерархии. Сложно согласиться с данным предложением в связи с большой вариативностью задач, которые ежедневно необходимо выполнять музыканту в настоящее время.

Другие студенты приводят в качестве своего инструмента календари, имеющие одно важное достоинство, которое одновременно является и их большим недостатком – «жесткая» привязка инструмента ко времени выполнения действия. Наибольшее количество задач у музыканта и творческого специалиста сопряжено больше с наличием технических средств «под рукой», чем с точностью выполнения в срок.

В результате многолетней практики были выявлены необходимые блоки инструмента тайм-менеджмента, которые обязательны в процессе распределения задач, среди них:

- *проекты*: в данный блок выписываются все цели участника на ближайшие 2-3 года. Совершенно понятно, что осуществить данные устремления невозможно ни за день, ни за месяц. Данный блок необходим нам для наполнения других блоков понятными задачами, выполнение кото-

рых может существенно оптимизировать реализацию намеченных проектов. Например, студенты часто ставят в блок «Проекты» трудоустройство в известный творческий коллектив<sup>1</sup>;

- *планы проектов* – это блок, в котором содержатся подцели, на которые распадаются проекты;
- *«здесь и сейчас»* – в этом блоке размещаются все задачи, каждую из которых в отдельности участник может выполнить в ограниченное время: сутки, вечер, несколько часов или минут при условии наличия технических средств;
- *«важная информация»* – в данном блоке хранится информация, которая неактуальна в настоящее время, но может понадобиться в будущем;
- *«контакты»* – в этом блоке размещаются контакты участника.

Иные блоки создаются в результате индивидуального анализа структуры деятельности творческого специалиста – это может быть блок «Учеба», «Работа», «Личные поручения» и т.д. В любом случае инструмент не должен быть перегружен блоками – их количество не должно превышать 8-10 пунктов.

### **Как приучить себя к самоорганизации?**

Правило 1. Необходимо выписать в инструмент тайм-менеджмента всю информацию, касающуюся поставленных задач и планов (напомним, это все нужные задачи, выполнение которых «здесь и сейчас» занимает более 3 минут). В нашей памяти через 2 дня не должно храниться ни одной задачи, иначе мы получаем уже два инструмента хранения информации – собственная память участника и предлагаемое техническое средство. При такой постановке вопроса создается еще одна проблема – участнику необходимо помнить, в какой информационной базе хранятся данные.

Правило 2. Выполнение задач, записанных в инструмент, привязано к наличию в текущий момент времени оборудования или определенных возможностей. Поясним на примере: для занятия на скрипке специалисту нужен сам инструмент, ноты, помещение. Из списка музыкант выбирает для выполнения те задачи, которые можно выполнить в данной имеющейся обстановке.

---

<sup>1</sup> Заметим, что цель, выполняемая определенным человеком, должна иметь как минимум две четких характеристики – время выполнения и сроки. В противном случае данная цель не будет выполнена, либо результат ее выполнения не будет совпадать с первоначальным представлением участника.

Соответствующая запись в инструменте тайм-менеджмента позволит музыканту очень быстро выбрать задачу из всего спектра.

Правило 3. В течение двух недель нужно определить ежедневно график работы с инструментом тайм-менеджмента для первоначального привыкания к нему.

Правило 4. Для достижения искомого результата необходимо в течение 2 месяцев заполнять список и работать с задачами в инструменте тайм-менеджмента для окончательного формирования привычки фиксации данных в системе.

### **Расписание просмотра и работы с инструментом тайм-менеджмента**

После создания и, самое главное, наполнения блоков инструмента тайм-менеджмента, необходимо ответить на вопрос: как часто необходимо заходить в инструмент и работать с блоками? Ответ зависит от поставленных целей:

- Проекты: один-два раз в день для того, чтобы в решении бытовых задач не терять жизненные ориентиры;
- Планы проектов – от 3 до 7 раз в день для наполнения блока «Здесь и сейчас» конкретными выполнимыми задачами, которые в свою очередь позволяют выполнить эти планы, а также их корректировка и расширение;
- Блок «Здесь и сейчас» – постоянно в течение дня при возникновении «свободного времени». При открытии данного блока надо четко понимать свои возможности в текущий момент времени: какие инструменты есть под рукой, каким количеством времени музыкант обладает для выполнения задачи, нужна ли для выполнения задачи специальная обстановка.
- Важная информация – в случае поступления информации, которая оценивается участником как важная или может быть таковой в определенный промежуток времени.
- Контакты – в момент получения нового контакта контрагента (при условии положительного решения о необходимости данного общения).
- Иные индивидуальные блоки нужно открывать, исходя из их функционального назначения. Например, действие с блоком «Работа» целесообразно в момент Вашего нахождения на работе и т.п.



## Какие бывают инструменты тайм-менеджмента?

За несколько лет практической работы автором были опробованы все основные инструменты тайм-менеджмента, которые можно использовать в рамках описанной структуры блоков – это блокнот, заметки, календари [2, с. 127-151], наконец, специализированные приложения. Путем перебора возможностей различного программного обеспечения, а также учитывая тот факт, что смартфон стал неотъемлемой частью жизни, выбор смартфона и приложения стал естественным решением. В качестве примера такого программного обеспечения предлагается обратиться к приложению Any.Do, которое не только позволяет синхронизировать задачи с имеющимся календарем (привязка задачи к определенному времени), но и обеспечивает удобное создание структуры блоков. В настоящее время существует ряд функциональных приложений, которые могут обеспечить удобную реализацию представленных идей по организации времени современного музыканта.

## Литература

1. Архангельский Г.А. Тайм-драйв: Как успевать жить и работать. – 2-е изд., доп. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2006. – 256 с.
2. Тайм-менеджмент. Искусство планирования и управления своим временем и своей жизнью / Джулия Моргенстерн; пер. с англ. – М.: ООО «Издательство «Добрая книга», 2015 – 256 с.
3. Аллен Дэвид. Как привести дела в порядок: искусство продуктивности без стресса: Пер. с англ. – М: ООО "И.Д. Вильямс", 2007 – 368 с.
4. Корабейников И.Н Рябикова Н.Е. Тайм-менеджмент : учебное пособие. – Оренбург: ОГУ. – 2020. – 121 с.

**Решетников Дмитрий Викторович**

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

**Dmitry V Reshetnikov**

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
of the Department of philosophy, history, theory of culture  
and art in Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: reshetnikovdv@schnittke.ru

## МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

### MUSICAL AND STAGE PROJECT IN MODERN EDUCATION

**Аннотация.** Современное социокультурное пространство эстетически многомерно. Сформирован новый тип восприятия музыкально-сценических произведений, опирающийся на полижанровый контент. Готовность современного выпускника образовательной организации сферы культуры и искусства реализовывать в будущем свои комплексные продукты и инициативы – это возможность построения для него многовекторной траектории его творческой карьеры. Музыкально-сценический проект – способность создавать и воплощать в жизнь инновации, находить нестандартные решения, то есть умение решать проблемные задачи. Включение в образовательный процесс для студентов, обучающихся в сфере культуры и искусства разработку, подготовку и реализацию творческого проекта способствует освоению ими компетенций поэтапной творческой работы.

**Ключевые слова:** восприятие, музыкально-сценический проект, творческий проект, синтез-жанры, современный специалист, проектирование, продюсирование, проектное мышление, подготовка обучающихся сферы культуры и искусства.

**Abstract.** The modern socio-cultural space is aesthetically multidimensional. A new type of perception of musical and stage works based on multi-genre content has been formed. The readiness of a modern graduate of an educational organization in the field of culture and art to implement his complex products and initiatives in the future is an opportunity for him to build a multi-vector trajectory of his creative career. A musical and stage project is the ability to create and implement innovations, to find non-standard solutions, that is, the ability to solve problematic problems. The inclusion in the educational process for students studying in the field of culture and art of the development, preparation and implementation of a creative project contributes to the development of their competencies of step-by-step creative work.

**Keywords:** perception, musical and stage project, creative project, synthesis genres, modern specialist, design, production, project thinking, training of students in the field of culture and art.

Современное социокультурное пространство эстетически многомерно и имеет несколько сематических уровней. Масштабные темпы научно-технического развития, механизмы синтетических форм коммуникации, проявляемых и используемых в самых различных сферах и направлениях деятельности, в том числе в науке, образовании и культуре, сформировали новый тип восприятия, опирающийся на полижанровый контент. Развитие музыкально-сценического

искусства XXI века в настоящее время неразрывно взаимосвязано с применением интерактивных приемов и средств выразительности, унификацией творческих процессов, выражаемых через процесс глобализации художественных подходов в искусстве. При этом новый формат восприятия и принятия аудиторией художественных продуктов способствует органичному внедрению и аудиовизуальных, и цифровых технологий в практику концертной работы при создании новых современных творческих проектов, а также обновлению применяемых средств творческой выразительности при создании произведений.

Дробный, монтажный принцип восприятия современного искусства, состоящего из сочетания полифункциональных элементов характерен для современной аудитории, ориентированной на коммуникацию в социокультурной сфере. Фрагментация культуры с одной стороны способствует определенному разрыву со сложившейся академической культурной традицией, но при этом её калейдоскопичность делает современную музыкально-сценическую культуру необычайно насыщенной информационно.

Музыкально-сценические жанры и формы в искусстве бытовали и развивались с древних времен, также как и визуальное световое изображение, статическое или динамическое изображение, которое на протяжении многих веков имело важное значение в социуме.

В настоящее время широко применяются различные синтезированные музыкально-художественные постановки как в академических, так и в современных формах музыкального искусства. Константой является готовность современного исполнителя применять в концертной практике сложные синтез-жанры.

В виду того, что в настоящее время повышается потребность в специалисте, гибко реагирующем на новации, на изменения современного «производства» и его «институтов», в современном профессиональном сообществе востребована личность творческая, способная принимать нестандартные решения, креативно мыслить и предлагать собственные пути решения проблемных вопросов. Личность творческая может продуктивно и креативно подходить к любым изменениям. А готовность современного выпускника реализовывать в будущем свои комплексные продукты и инициативы – это возможность построения для него многовекторной траектории его творческой карьеры.

Современное музыкальное образование ориентировано на формирование ключевых профессиональных компетенций у будущего специалиста с опорой на подготовку квалифицированного работника соответствующего уровня



и профиля, конкурентоспособного на рынке труда, компетентного, ответственного, свободно владеющего своей профессией и ориентированного в смежных областях деятельности, готового к постоянному профессиональному росту, социальной и профессиональной мобильности.

Для современного обучающегося важна готовность в будущем использовать теоретические и практические знания, в том числе из инновационных областей профессиональной среды; диагностировать проблемы и выстраивать пути и решения, используя новые научные знания; добывать недостающую информацию из различных источников; демонстрировать опыт операционного взаимодействия в сложных условиях изменений; проявлять самостоятельность и инновационный подход в проблемных ситуациях; формировать самостоятельное мнение; уметь абстрактно и критически мыслить; выстраивать стратегию и организацию собственной педагогической деятельности, и деятельности коллектива; оценивать эффективность, анализировать недостатки работы; а также самостоятельно создавать творческие продукты, управлять и организовывать их реализацию. Поэтому крайне необходимо формировать управленческую, организационную культуру, что предполагает развитие личностных, профессионально значимых качеств, позволяющих выпускнику сферы «Культура и искусство» реализовать в будущем на практике свои замыслы [4].

Уровень сформированности организационно-управленческой культуры – это умение планировать свою деятельность, ставить ближние и дальние цели, определять необходимые для их достижения задачи и способы, позволяющие решать поставленные задачи [7].

Исследования по формированию организационно-управленческой культуры в сфере «Культура и искусство» представлены в значительном количестве работ, посвященных формированию профессиональной системы музыкальных, музыкально-творческих и музыкально-педагогических ценностей: Ахметова А.К., Малютин Г.В., Неусыпова Е.А., Отяковская Э.Г., Цыпин Г.М., Щербакова А. И. и др. Для осуществления процесса формирования организационно-управленческой культуры важным является системный стиль мышления, а системный стиль мышления – это понимание саморазвивающейся сущности современной культуры, ее художественно-творческих процессов [1].

В современной творческой практике наиболее распространенной формой совместной деятельности по созданию творческого продукта является творческий проект, музыкально-сценический проект где, безусловно, наиваж-

нейшей компетенцией будет являться компетенция организационно-управленческой культуры. Наиболее распространенным определением принято считать следующую формулировку – это форма организации совместной деятельности участников в их определенной последовательности, направленной на анализ и решение практической проблемы.

В музыкальной культуре и искусстве наиболее часто проектная деятельность ориентирована на разработку и организацию комплекса мероприятий, способствующих созданию современного сценического продукта при реализации разнообразных творческих идей.

Включение в образовательный процесс для студентов, обучающихся в сфере культуры и искусства разработку, подготовку и реализацию творческого проекта, музыкально-сценического проекта способствует освоению ими компетенций поэтапной творческой работы, включающей в себя целеполагание, планирование деятельности, рефлексию и самоанализ, презентацию и самопрезентацию, реализуемого творческого продукта.

Отечественные современные исследователи по социально-культурному проектированию Д.М. Булавина, М.Б. Гнедовский, О.И. Генисаретский, Т.М. Дридзе, С.Э. Зуев, А.В. Лисицкий, В.А. Луков, В.А. Моряхин, Э.А. Орлов уделяют большое внимание теоретико-методологическим основам организации деятельности, что указывает на потребность четкого структурирования организации работы с обучающимися.

Зачастую обучающиеся сферы культуры и искусства имеют опосредованное представление о том зачем необходимо владеть комплексным знанием по подготовке всех составляющих творческого проекта «под ключ». Проведенное мониторинговое исследование среди студентов трех образовательных организаций сферы культуры и искусства показал, что только 25% обучающихся могут аргументированно пояснить что такое музыкально-сценический проект, какие этапы работы существуют по подготовке и реализации проекта, каким образом управлять проектом и осуществлять контроль над его реализацией.

Традиционно это связано с тем, что часто в профессиональной академической среде культуры и искусства существует несколько предвзятое отношение к освоению компетенций по созданию, управлению и продвижению собственного продукта. Часто считается, что исполнение музыкальных произведений на высоком профессиональном уровне и есть главная цель музыканта-профессионала, который не должен быть ориентирован на стратегию потреби-

тельских интересов. Но в современном социуме, безусловно, чтобы реализовать себя профессионально более широко, необходимо владеть компетенциями презентации творческого продукта, что требует при разработке основной образовательной программы в вузе включения дополнительных профессиональных компетенций, ориентированных на освоение обучающимися современных форм организации творческой, музыкально-сценической деятельности для применения в будущей концертной практике, включающие проектирование и стратегирование для реализации будущих комплексных проектов и инициатив.

Музыкально-сценический проект имеет различные формы. Это может быть индивидуальный проект, где будут привлечены минимум участников, либо коллективный проект, к которому относится и проведение концертной программы, и подготовка музыкального спектакля и т.п. [3].

Если говорить о подготовке проекта или о его продюсировании как о термине, то существует различная его трактовка. Для современной практики подготовки творческих проектов продюсер – это прежде всего организатор, владеющий знаниями в области продвижения творческого продукта и маркетинга. Продюсер может помочь автору создать с нуля, разработать и представить к реализации продукт, и дальше с ним работать. Либо может создать продукт и привлечь авторов своими идеями.

Проектная деятельность – особенный процесс. Если провести сравнительный анализ поэтапности подготовки научной работы и перечня компонентов, необходимых для разработки и реализации творческого проекта становится очевидным, что и для одного, и для другого процесса свойственны система знаний, методология, научные методы, что весьма сближает проектную деятельность с научным исследованием. Проектная деятельность сопряжена с планированием и описанием процессов, продуктов, с построением инновационных, структурных, функциональных моделей, с поиском траектории для создания и внедрения творческого продукта. Исходя из этого можно сказать, что проектная деятельность, как и научная деятельность – это движение от замысла к его исследованию, описанию и внедрению.

Проект, в том числе музыкально-сценический – это наличие всегда:

- конкретной цели на получение конкретного результата, новизны, неповторимости и уникальности;
- модели управления проектом, что предполагает координированное выполнение многочисленных и взаимосвязанных действий, связанных с разработкой и управлением процессами на всех стадиях жизненного



цикла проекта с учетом возможных изменений, затрат усилий и средств на его инициацию и реализацию;

- создание ценности как совокупности наилучших характеристик результата проекта, к которому стремится проектная команда [6].

Успешная реализация проекта определяется всегда готовностью к изменениям, что невозможно без способности к творческому мышлению у всех участников проекта.

Проектное мышление взаимосвязано с творческим мышлением – это способность создавать и воплощать в жизнь инновации, находить нестандартные решения, то есть умение применять технологии, методы, формы обучения, включая художественные объекты, решая проблемные задачи [5].

Музыкально-сценический проект – это сложная многофункциональная структура, требующая длительной подготовки и прогнозирования всех структурных элементов. Анализ применения музыкального-сценического проекта выпускниками вузов культуры и искусства за последние три года показал динамику успешной реализации на практике данной формы. В настоящее время существует ряд подготовленных и реализованных проектов творческими коллективами выпускников ведущих академических вузов России.

Однако, в настоящее время формируемые образовательные программы по укрупненной группе направлений подготовки высшего образования и специальностям среднего профессионального образования 53.00.00 «Музыкальное искусство» для обучающихся редко содержат учебные дисциплины, либо модули по обучению проектной деятельности.

Освоение же обучающимися образовательных организаций сферы культуры и искусства компетенций по планированию и подготовке музыкально-сценического проекта – это необходимый опыт для возможного его применения в их личной концертной практике, для создания и реализации собственных художественно-образовательных, художественно-творческих проектов, для построения многовекторной траектории будущей творческой карьеры.

### Литература

1. Зуб А.Т. Управление проектами: учебник и практикум для вузов. – М.: Юрайт, 2020. – С. 19.
2. Казакова И.С. Новый взгляд на классическую музыку в современной молодежной среде. Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – №4 (16). – С.24-28.
3. Моряхин В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX – XXI веков: Дисс.17.00.09, 2009. – 172 с.

4. Неусытова Е.А. Формирование организационно-управленческой культуры в профессиональной подготовке современного педагога-музыканта: дис... канд. пед наук, 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 206 с.
5. Симонова И.Ф. Управление проектами в учреждении культуры: подходы, ценности, технологии. Учебное пособие. – СПб.: Научное издание, 2021. – 417 с.
6. Сосновская К.В. Проектное мышление в бытии человека: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13. – Омск, 2013. – 23 с.
7. Царенко А. С. Управление проектами : учебное пособие для вузов. – СПб.: Лань, 2021. – 236 с.
8. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: дис... доктора культурологии, 24.00.01 – . – М.: РГСУ, 2011. – 453 с.

**Казакова Ирина Сергеевна**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры философии, истории, теории  
культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке,  
Института современного искусства,  
Российского государственного  
социального университета;  
e-mail: kazakovais@rambler.ru

**Irina S. Kazakova**  
PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
of Moscow A. Schnittke State Music Institute,  
Institute of Contemporary Art,  
Russian State Social University;  
e-mail: reshetnikovdv@schnittke.ru

## МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Т.М. Николаева,  
А.С. Яковлева  
Т.С. Лачинова

### ВЛАДИМИР ОДОЕВСКИЙ И ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

### VLADIMIR ODOEVSKY AND HECTOR BERLIOZ

**Аннотация.** Статья кратко характеризует многогранную творческую деятельность одного из ярчайших представителей русской культуры XIX века – князя Владимира Федоровича Одоевского, раскрывает особую роль музыки в его жизни. В контексте основных аспектов музыкально-критической деятельности Одоевского дан анализ четырех статей, посвященных великому французскому композитору-романтику Гектору Берлиозу, что позволяет определить роль Одоевского в популяризации музыки Берлиоза в России и в приближении к пониманию слушателями его новаторства. Статья содержит интересные высказывания Одоевского и Берлиоза, в том числе из их переписки, относящейся к последним годам жизни.

**Ключевые слова:** В.Ф. Одоевский, Г. Берлиоз, русская музыкальная культура, русская литература, музыкальная критика, французская музыка, эпоха романтизма.

**Abstract:** The article briefly characterizes the multifaceted creative activity of one of the brightest representatives of Russian culture in the 19th century – Prince Vladimir Fedorovich Odoevsky, highlighting the special role of music in his life. Within the context of the main aspects of Odoevsky's music criticism, an analysis of four articles dedicated to the great French Romantic composer Hector Berlioz is provided. This allows us to determine Odoevsky's role in popularizing Berlioz's music in Russia and bringing listeners closer to understanding his innovative approach. The article contains interesting statements from both Odoevsky and Berlioz, including excerpts from their correspondence during the latter years of their lives.

**Keywords:** V.F. Odoevsky, H. Berlioz, Russian musical culture, Russian literature, music criticism, French music, Romantic era.

### Обзор творческой деятельности и музыкально-критического наследия В. Ф. Одоевского

Князь Владимир Федорович Одоевский (1804-1869) – личность поистине уникальная, поражающая разносторонностью сфер деятельности и интересов. Он получил известность как писатель и мыслитель, музыкальный критик



и музыковед, стоящий у истоков русского музыкознания, публицист и цензор. В сферу интересов Владимира Федоровича входили математика и акустика, физика и химия, ботаника и психология.

Одоевский получил прекрасное образование в Московском университетском благородном пансионе, который окончил в восемнадцать лет. Переехав в 1826 году в Петербург, князь вместе с супругой, дочерью гофмаршала С.С. Ланского, организовал литературно-музыкальный салон, который посещали яркие представители русской и зарубежной интеллигенции, и где однажды выступил сам Ференц Лист. Как в московские, так и в петербургские годы Одоевский общался, а в ряде случаев, тесно сотрудничал в журналах и альманахах, выступая в качестве издателя и редактора, с В.К. Кюхельбекером и В.Г. Белинским, А.С. Пушкиным и В.А. Жуковским, Е.А. Баратынским и П.А. Вяземским, А.С. Грибоедовым и Н.В. Гоголем, И.С. Тургеневым и А.Н. Островским. Писал он и критические статьи, посвященные творчеству некоторых из названных литераторов.

На протяжении сорока лет Одоевский, служа чиновником в различных министерствах и департаментах, сочетал работу на благо государства и народа с широкой общественной и просветительской деятельностью, особенно усилившейся в последние годы жизни.

Князь увлекался также мистическими и оккультными учениями и даже получил прозвище «русского Фауста» по имени одного из главных героев своей книги «Русские ночи», представляющей собой ряд философических рассказов и новелл. Здесь Одоевский предстает как мастер фантастической прозы, несущей следы влияния великого романтика Э. Т. А. Гофмана. В неоконченном утопическом романе «4338-й год: Петербургские письма» Одоевский предсказывает появление интернета и блогов, синтетических материалов и ксерокопирования, освоение луны и многое другое. Говоря о литературном наследии Одоевского, нельзя не упомянуть о его сказках. Одни из них, «Сказки дедушки Ириней», написаны для детей и имеют в основном нравоучительный и просветительский характер. Среди них – знаменитые «Город в табакерке» и «Мороз Иванович». Другие, «Пестрые сказки с красным словцом», скорее предназначены для взрослых и сочетают в себе фантастику, сатиру и философское начало.

Несмотря на столь широкий круг интересов, особое место в жизни Одоевского занимала музыка. По его же собственным словам, понимать музыкальную грамоту он научился едва ли не раньше, чем читать. Уже в юные годы князь

хорошо овладел искусством игры на фортепиано, бегло читал с листа, со временем – даже партитуры. Он сочинял, часто обращаясь к полифоническим формам, которые постиг, изучая творчество горячо любимого И. С. Баха. Именем Баха был назван орган «Себастианон», который по заказу Одоевского создал петербургский органостроитель Г. Мельцель. На нем импровизировали сам князь и М. И. Глинка. В различных музыкальных словарях и учебниках Одоевский популяризировал музыку и теоретические знания о ней. Изучая русскую народную песню и размышляя о нетемперированном строе, он изобрел особое фортепиано с 19 клавишами, названное им «энгармоническим клавицином».

Музыка была неизменным спутником В. Ф. Одоевского на протяжении всей его жизни, что нашло отражение и во многих литературных сочинениях, пронизанных разнообразными музыкальными аллюзиями, и, в первую очередь, в романтических новеллах «Себастьян Бах» и «Последний квартет Бетховена», вошедших в вышеупомянутую книгу «Русские ночи».

Любовь к музыке и литературный дар соединились в его критических статьях. Почти на протяжении полувека, начиная с 1822 года, Одоевский освещал музыкальную жизнь Москвы, а затем Петербурга. Музыкально-критическая деятельность составляет обширнейшую и одну из важнейших частей его творческого наследия. Это – очерки о сочинениях русских и зарубежных композиторов, рецензии на концерты, полемические заметки; сюда примыкают письма и дневники. Во второй московский период (с 1861 года) происходит сдвиг от музыкально-публицистической к научной деятельности, что связано с огромным интересом Одоевского к древнерусской музыкальной культуре – народной песне и церковному искусству, что нашло отражение в таких трудах, как «Письмо кн. Одоевского к издателю исконной великорусской музыки», «Русская и так называемая общая музыка», «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами».

Энциклопедические познания, тонкий вкус, меткость и хлесткость выражений позволили Одоевскому ярко выступать против малограмотных, но известных в свое время критиков-дилетантов. Он поддерживал всё новое и талантливое. В одной из ранних статей, изданной еще в 1824 году, Одоевский призывает самих музыкантов и людей, пишущих о музыке, «не бояться своих мнений, думать не чужою головою <...> чем новее мысли, тем более встречаются они противоречий, тем ближе мы к истине!» [5, с. 84-85].

Выступая за серьезное отношение к музыкальному искусству, Одоевский расчищал путь для повышения общего уровня квалифицированной критики. Установленные им нормы впоследствии будут подхвачены и развиты такими выдающимися критиками, как В. В. Стасов и А. Н. Серов.

В своей критической деятельности Одоевский уделяет особое внимание русской музыке и прежде всего Михаилу Ивановичу Глинке, который до последних своих дней дружил и общался с князем, пользовался его ценными советами.

Одоевский пишет об А.А. Алябьеве, А.С. Даргомыжском, А.Н. Серове, приветствует творчество и деятельность молодого М.А. Балакирева, главы «Могучей кучки», предсказывает большое будущее Н.А. Римскому-Корсакову и П.И. Чайковскому, успев застать начало их композиторского пути.

Из зарубежных композиторов прошлого Одоевский превозносит И.С. Баха, преклоняется перед гением Глюка и Моцарта, до последних дней в центре интересов и раздумий критика остается великий Бетховен.

Среди западноевропейских современников Одоевский особо выделяет трех композиторов-романтиков – Листа, Вагнера и Берлиоза.

#### ***Работы В. Ф. Одоевского, посвященные Г. Берлиозу***

Работы Одоевского, посвященные Гектору Берлиозу, выдающемуся представителю французского музыкального искусства, одному из основоположников программной романтической симфонии, помогли русскому слушателю понять новаторскую сущность масштабных и сложных произведений композитора, индивидуальность их концепций и структур, своеобразие инструментовки, ритма, оригинальность контрапунктических сочетаний голосов и гармонического языка. Как известно, Берлиоз дважды побывал в России – в 1847 и 1867-68 годах. И если на родине он познал как полное восхищение, так и полное непонимание публики, а также холодность, а порой и враждебность критики, то в Петербурге и Москве встретил самый горячий прием и снискал выдающийся успех, чему в какой-то степени способствовала пропаганда музыкального искусства Берлиоза Одоевским.

Напомним, что, как и Одоевский, Берлиоз, обладая ярким литературным дарованием, широко занимался музыкальной критикой, хотя и очень тяготился ею, поскольку это отвлекало его от сочинения музыки и исполнительской деятельности в качестве дирижера. Почти ежедневно на протяжении более сорока лет – с 1823 по 1864 год – Берлиоз печатался в парижских журналах.



Творчество Берлиоза нашло отражение в четырех работах В. Ф. Одоевского. Первой из них является статья, написанная в связи с исполнением «Реквиема» Берлиоза в концерте в зале Энгельгардта (ныне – Малый зал Петербургской филармонии) 1 марта 1841 года, за несколько лет до гастролей композитора в России («Реквием Берлиоза в концерте г. Ромберга»). Статья была опубликована в газете «Санкт-петербургские ведомости» в день концерта и выполнила функцию своеобразной аннотации, обращенной к слушателям этого грандиозного и возвышенного по стилю произведения, первое исполнение которого в парижской церкви Дома Инвалидов в 1837 году прошло при огромном стечении народа и участии 420 музыкантов. Одоевский также привлекает публику большим исполнительским составом, однако несколько меньшим, чем в Париже, – 230 человек. Критик не дает эстетической оценки произведению Берлиоза, но характеризует его как *«действительно нечто совершенно новое в музыкальном мире»* [6, 197]. Кратко анализируя Реквием, Одоевский сосредотачивается на необычных тембровых эффектах и контрастах, подчеркивая новаторскую сущность *«инструментации»*. Особый интерес, по его мнению, представляет часть *«Sanctus»*, где четырехголосный хорал 4-х скрипок при сопровождении флейт и тремоло 4-х альтов соединяется с фугой остального оркестра и в этом противопоставлении продолжает звучать до конца номера. Одоевский, просмотрев лишь партитуру, пишет о том, что сам не может угадать, *«какой эффект должно произвести это соединение»* [6, с. 198]. Исполнение «Реквиема» имело большой успех в вышеназванном концерте, что отметил сам композитор в письме к своему другу – поэту Эмберу Феррану: *«Вы, конечно, слышали про страшный успех моего «Реквиема» в Петербурге. Он был исполнен целиком в концерте, нарочно данном для того всеми оркестрами петербургских театров, вместе с хором придворной капеллы и хорами двух гвардейских полков»* [6, с. 579].

В 1847 году Берлиоз приехал в Петербург. Это было значительное событие как в жизни композитора, так и в жизни русской музыкальной культуры. Он дал пять концертов в Петербурге и один в Москве. Был исполнен ряд его лучших произведений: «Фантастическая симфония», «Ромео и Джульетта», фрагменты из «Осуждения Фауста» и «Гарольда в Италии», увертюра «Римский карнавал», а также финал «Траурно-триумфальной симфонии». Одоевский очень тепло воспринял это событие и посвятил ему большую статью *«Берлиоз в Петербурге»*. Она вышла накануне концерта, всколыхнувшего музыкальную общественность, до этого мало знакомую с берлиозовским творчеством.

Данная статья отличается от предыдущей. Здесь Одоевский не анализирует партитуры, его цель – рассказать кто такой Берлиоз. Не видя смысла в перечислении особенностей музыкальных сочинений композитора, поскольку «для объяснения их недостаточно газетной статьи», критик подчеркивает, что «их новизна, свежесть и глубина доставили Берлиозу те награды, которые, по заведенному в свете порядку, достаются великим людям – лишь после смерти» и полагается «на внутреннее эстетическое чувство русских любителей музыки, которое редко обманывается и вернее многих теоретических разбирательств, особенно многих навязываемых нам мнений» [6, с. 220-221].

Отмечая «драматический характер» оркестра Берлиоза, Одоевский пишет, что композитор раздвигает его границы. Это очень точно соответствует индивидуальной трактовке французским мастером жанра симфонии и созданию оригинальных театрализованных произведений, сочетающих в себе черты симфонии, оперы и оратории, таких как «Осуждение Фауста». Одоевский сравнивает это явление с постановкой оперы, с той лишь разницей, что Берлиоз не нуждается ни в декорациях, ни в костюмах, чтобы поразить воображение зрителя. Такую способность критик Одоевский называет «тайной возбуждения внутренней эстетической силы» [6, с. 220-221].

К одной из заслуг Берлиоза князь относит популяризацию им в Европе музыки Глинки, о чем счел необходимым сказать в статье. Напомним, что Глинка и Берлиоз познакомились в начале 1830-х годов в Италии. Приехав в 1845 году в Париж, Глинка регулярно встречался с выдающимся французским композитором, имея с ним интересные беседы. Берлиоз включил в свой парижский концерт отрывки из сочинений Глинки и разместил в газете статью, где дал высокую оценку обеим операм русского музыканта.

Упомянув о трактате Берлиоза по инструментовке, в заключении анонса «Берлиоз в Петербурге», Одоевский рассуждает о выдающемся дирижерском мастерстве композитора и верно замечает, что Берлиоз играет на «совершенно особом инструменте», имя которому – оркестр; умеет писать для него и управлять им.

На следующий день после вышерассмотренного концерта Одоевский опубликовал еще одну статью, посвященную данному событию («Концерт Берлиоза в Петербурге. Письмо к М. И. Глинке»). Эта работа далеко выходит за пределы обычной рецензии и написана в форме дружественного письма к Глинке, который в это время путешествовал по Испании. Первая же фраза



«Где ты, любезный друг? Зачем тебя нет с нами?» окунает читателя во взволнованно-проникновенный характер повествования. Торжествуя, автор сообщает о том, что «Берлиоза поняли в Петербурге!» [6, с. 222]. Одоевский вспоминает историю новаторских изысканий великих композиторов прошлого – Монтеверди, Гайдна, Моцарта, Бетховена, музыку которых часто отвергали современники. Тем более критик обрадован тому, как русские слушатели приняли прозвучавшие отрывки, в которых красочность и живописность стиля во многих случаях сочетается со строгостью и глубиной, отсутствием чисто внешних традиционных эффектов. Об одном эпизоде из «Фауста» Одоевский пишет: «Я весьма боялся за хор солдат, который соединен столь счастливым контрапунктом с хором студентов <...> в нем нет хлопального окончания, на котором выезжают твои приятели итальянцы <...> солдаты и студенты расходятся; шумный хор оканчивается *pianissimo* <...> но это *pianissimo* ничему не помешало» [6, с. 223].

Осознавая сколь не прост берлиозовский язык, Одоевский приходит к выводу, что ни всякая гениальная музыка постижима с первого раза. «Но зато с каким наслаждением слушаешь такую гениальную музыку во второй раз, когда и внутреннее бессознательное чувство, и сознательное убеждение сливаются в единство!» <...> «Все, что замыслит фантазия истинно вдохновенного художника, все то возможно в исполнении и все принимается душою человеческою! Мир художника не очерчен никакими условными границами ни в духовном, ни в материальном смысле», – резюмирует Одоевский [6, с. 224-225].

Как мы уже отмечали, спустя 20 лет, в 1867-68 годах, Берлиоз вновь посетил Россию. Он продирижировал шестью концертами в Петербурге и двумя в Москве. Помимо его собственных сочинений в программу входили произведения Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Паганини, Венявского. Среди тех, кто с восторгом слушал Берлиоза, а в случае необходимости оказывал ему организационную помощь, – Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский. Как известно, с особым успехом концерты прошли в Москве. На концерте в Манеже 27 декабря присутствовало примерно 10 тысяч слушателей. А 31 декабря в Московской консерватории в честь выдающегося музыканта был дан обед, где Одоевский произнес приветственную речь на французском языке. И это была не просто речь, исполненная глубокого уважения и восхищения! С присущим ему красноречием Одоевский раскрыл всем присутствующим значение творчества композитора. «... Берлиоз способствовал тому огромному развитию, которого достигла музыка нашего времени, музыка, которую



будут называть отныне музыкой XIX века; а будущий историк, воспроизводя различные стадии, через которые прошло наше искусство, будет хронологически обозначать его крупные этапы, употребляя выражения: раньше Берлиоза, до Берлиоза, после движения, вызванного Берлиозом» [6, с. 331].

14 января 1868 года речь Одоевского была впервые опубликована в русском переводе в «Современной летописи» («31-е декабря 1867 года. – Обед в консерватории в честь Берлиоза»).

Концерты в России стали для Берлиоза последними выступлениями в его жизни, но принесли ему огромное удовлетворение: «Это самое большое впечатление из всех, какие удалось мне произвести своей музыкой за всю мою жизнь» [2, с. 228].

После выступлений в Москве Берлиоз и Одоевский поддерживали свои отношения перепиской, где обсуждали музыкальное искусство, причем князь оказывал тяжело больному, находившемуся в нужде композитору материальную помощь, что очень его смущало. В одном из писем Берлиоза к Одоевскому читаем: «Напишите мне о вашей жизни, о вашей работе. Кто бывает у Вас теперь? Кому протягиваете вы свою благодетельную руку? Как бы я хотел перенестись на мгновение в Ваш рабочий кабинет, чтобы послушать Ваши речи, полные ума». В этом же письме Берлиоз делает пророческие предсказания: «Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы. Все, что я видел и слышал в России, произвело на меня большое впечатление, я глубоко ценю вашу молодую школу, которая бесспорно займет одно из первых мест» [6, 629].

Они скончались в один год, в 1869, с разницей в несколько дней –композитор и дирижер Гектор Берлиоз и князь Владимир Федорович Одоевский, внесший скромную, но не такую уж малую лепту в признание творчества великого французского музыканта в России.

### Литература

1. Берлиоз Г. Избранные статьи / Сост., пер., вст. ст. и примеч. В.Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин. – М.: Музгиз, 1956. – 406 с.
2. Берлиоз Г. Мемуары / Пер. с фр. О. К. Слезкиной; Вст. ст. А. А. Хохловкиной; Ред. пер. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1967. – 895 с.
3. Одоевский В. Ф. Избранные статьи / Вст. ст. и коммент. Вл. Протопопова. – М.: Музгиз, 1950. – 120 с.
4. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вст. статья и примеч. Г.Б. Бернандта. – М.: Музгиз, 1956. – 724 с.

5. Одоевский Владимир Федорович. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru> (дата обращения: 12.01.2023).
6. Степанова М.А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф Одоевского: автореф. дис. ... канд. филологических наук. – М.: Московский городской педагогический университет, 2013. – 17 с. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01005543702?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 17.01.2023).
7. Ступель А.М. Владимир Федорович Одоевский: Популярная монография. – Л.: Музыка, 1985. – 96 с.
8. Хохловкина А.А. Берлиоз. – М.: Музгиз, 1960. – 547 с.
9. Щербакова А.И. Выдающиеся деятели русской культуры XIX века: Князь Владимир Одоевский // Человеческий капитал. – 2014. № 02 (62). Т. 1. – С. 30 – 34. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=22003913> (дата обращения: 14.01.2023).

**Николаева Тамара Максимовна,  
Яковлева Александра Сергеевна**  
студентки Музыкального колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке  
(научный руководитель: преподаватель Т.С. Лачинова)  
**Лачинова Татьяна Суреновна**  
преподаватель кафедры философии, истории,  
теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке  
e-mail: [lachinova.tat@yandex.ru](mailto:lachinova.tat@yandex.ru)

**Tamara M. Nikolaeva,  
Alexandra S. Yakovleva,**  
students of the Music college of Moscow A. Schnittke State Music Institute  
(scientific adviser: lecturer T.S. Lachinova)  
**Tatyana S. Lachinova**  
Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art  
of Moscow A. Schnittke State Music Institute  
e-mail: [lachinova.tat@yandex.ru](mailto:lachinova.tat@yandex.ru)

**К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА  
БАЛАЛАЕЧНИКА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ:  
МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**ON THE PROBLEM OF THE ORGANIZATION OF THE BALALAİKA PERFORMING  
APPARATUS AT THE INITIAL STAGE OF TRAINING: METHODOLOGICAL ASPECT**

**Аннотация.** Статья посвящена одному из проблемных вопросов в современной подготовке балалаечника на начальном этапе обучения – организации исполнительского аппарата. С целью выявления эффективных приемов и методов решения этого вопроса автором проанализированы основные методические пособия используемые в практике преподавания игры на балалайке в ДМШ и ДШИ. Предложены методические рекомендации для преподавателей, помогающие оптимизировать процесс формирования исполнительского аппарата учащегося.

**Ключевые слова:** Исполнительство на балалайке, методика преподавания игре на балалайке, методические пособия по игре на балалайке, организация исполнительского аппарата балалаечника.

**Abstract.** The article is devoted to one of the problematic issues in modern balalaika training at the initial stage of training – the organization of the performing apparatus. In order to identify effective techniques and methods of solving this issue, the basic methodological manuals used in the practice of teaching balalaika playing in children's art schools are analyzed by the author. Methodological recommendations for teachers are proposed to help optimize the process of forming the student's performing apparatus.

**Keywords:** Performing on the balalaika, teaching methods for playing the balalaika, teaching aids for playing the balalaika, organization of the balalaika player's performing apparatus.

Искусство игры на балалайке – динамично развивающееся явление в культурной жизни нашей страны. В настоящее время обучение на инструменте проводится на всех ступенях дополнительного и профессионального образования. За относительно небольшой срок существования профессионального исполнительства на инструменте, балалайка из сугубо фольклорного, народного превратилась в академический, концертный инструмент. Этому в значительной мере способствовали усовершенствование конструкции инструмента, способов и приёмов игры на нём. Активно развивается методика преподавания игры на балалайке: появляются новые пособия, методические



разработки, статьи по обучению игре на балалайке. Обогащается и усложняется репертуар балалаечников. Сочинения современных композиторов, а также переложения и транскрипции, выполненные на современном этапе, наглядно отражают повышение исполнительского мастерства юных музыкантов. Пьесы, которые всего 10-15 лет назад были доступны только на этапе колледжа, стали активно входить в программы учащихся ДМШ, ДШИ. Повышение уровня сложности произведений, входящих в репертуар балалаечника, ставит всё новые задачи в подготовке музыкантов. Особенно, это актуально на начальном этапе обучения.

Усложнение репертуара на первый план выводит комплекс вопросов, связанных с развитием технического мастерства юных балалаечников. Некоторые устоявшиеся подходы в формировании исполнительского (игрового) аппарата затрудняют подготовку учащихся к произведениям повышенного уровня сложности. Организация исполнительского аппарата, обеспечение естественной, свободной посадки за инструментом, постановки рук – одна из первостепенных задач педагога на начальном этапе обучения. Именно от её решения во многом зависит дальнейшее исполнительское развитие юного балалаечника. Этому вопросу посвящены труды современных исследователей: Л. Медведевой [13], А. Усов [15], С. Малыгина [12], А. Кучина [11], С. Ивановой [9].

Несмотря на то, что в методической литературе балалаечников существует не мало пособий, в которых рассматриваются вопросы обучения игре на балалайке, в них не получили должного освещения многие важные аспекты подготовки начинающих балалаечников. В специальных пособиях недостаточно полно раскрыты основные принципы организации исполнительского аппарата балалаечника. Методические рекомендации изложены очень сжато, обзорно, без объяснения, почему именно те или иные способы организации игрового аппарата балалаечника наиболее целесообразны. На практике это приводит к тому, что педагогам, работающим с учащимися в классе балалайки в ДМШ, ДШИ трудно выстроить последовательную систему организации игрового аппарата, освоения приёмов игры и технических элементов, а также понять каким образом адаптировать эти указания к индивидуальным особенностям конкретного учащегося.

Основными учебными пособиями, используемыми в классе балалайки, являются так называемые самоучители и школы игры. Наиболее распространёнными среди них являются пособия: «Самоучитель игры на балалайке» (1962) А.С. Илюхина, «Самоучитель игры на балалайке» (1963) А.В. Дорожкина,

«Школа игры на балалайке» (1988) П.И. Нечепоренко, В.И. Мельникова, «Школа-самоучитель игры на балалайке» (2001) Г.И. Андрюшенкова, «Современная школа игры на балалайке» (2018) А.А. Горбачёва, И.А. Иншакова.

Все авторы вышеперечисленных пособий в той или иной степени обращают внимание на вопросы посадки исполнителя и положения инструмента. Однако, в некоторых из них подобные инструкции изложены крайне обобщенно и не позволяют сформировать полное представление о правильной посадке за инструментом.

К примеру, Александр Сергеевич Илюхин в своем «Самоучителе игры на балалайке» в разделе посвященном посадке исполнителя пишет: «Посадку можно считать правильной, если она свободна, естественна, непринуждённая, не утомляет исполнителя во время игры, внешне производит приятное впечатление и обеспечивает полнейшую свободу в обращении с инструментом. Инструмент должен сохранять свое положение даже тогда, когда его не поддерживают руками» [10, с. 10], также автор приводит рисунок, изображающий верную посадку играющего.

Александр Васильевич Дорожкин в «Самоучителе игры на балалайке» несколько подробнее описывает принципы посадки за инструментом. Он обращает внимание на необходимость садиться на край стула, указывает на положение ног исполнителя при игре: «Сядьте на переднюю часть стула, поставьте согнутые в коленях ноги прямо, раздвиньте носки, отодвиньте немного назад правую ногу и, поставив инструмент неглубоко между коленями, слегка прижмите его локтем правой руки к корпусу» [8, с. 7]. Приведенные цитаты, показывают, что изложенные авторами рекомендации, не дают исчерпывающей информации о принципах посадки исполнителя.

На практике данные установки не позволяют сформировать полное представление о посадке исполнителя за инструментом, так как авторы крайне поверхностно описывают положение корпуса и ног исполнителя, не раскрывают основные принципы эффективной постановки инструмента, а также не касаются такого важного вопроса для обеспечения оптимальной посадки за инструментом юного исполнителя, как высота стула, на котором он сидит. Можно констатировать, что авторы выше указанных пособий излагают свои рекомендации без учета анатомо-физиологических, индивидуальных особенностей балалаечника.

Первым пособием, в котором подробно были описаны основополагающие принципы организации игрового аппарата – это «Школа игры на балалайке» Павла Ивановича Нечепоренко, написанная в соавторстве с Виктором



Ивановичем Мельниковым. Несмотря на все достоинства данной работы, чаще всего авторы игнорируют такой важный аспект, как физические особенности конкретного учащегося. Так, авторы «Школы игры на балалайке» пишут о положении ног играющего: «Ноги поставить на полные ступни, причём левую выдвинуть немного вперед. Пятки отставить одну от другой на ширину чуть меньше ладони, носки слегка развернуть. Расстояние между коленями – примерно ширина ладони» [14, с. 6].

Важно помнить, что расстояние между коленями исполнителя напрямую зависит от постановки инструмента. Чем меньше корпус исполнителя, тем глубже между коленями должен располагаться инструмент, для обеспечения естественной, комфортной постановки рук. И наоборот, чем длиннее корпус, тем выше располагается инструмент. Соответственно, указывая на расстояние между коленями в ширину ладони, авторы не учитывают такие индивидуальные особенности исполнителя, как длина корпуса, ведь это расстояние будет меняться, в зависимости от физических параметров учащегося. Аналогичным образом ряд других методических указаний в пособии приводится без внимания к анатомо-физиологическим особенностям (рост, длина рук и ног, пропорции туловища и ног) юных исполнителей.

Авторы «Современной школы игры на балалайке» Андрей Александрович Горбачёв и Иван Викторович Иншаков в вопросах посадки исполнителя за инструментом во многом опираются на пособие П. Нечепоренко. При этом дополняя собственными рекомендациями: «Ступни должны стоять так, чтобы пятка левой ноги касалась внутренней стороны правой ступни ближе к пятке» [2, с. 8]. Существенным отличием пособия от «Школы» П. Нечепоренко, В. Мельникова, является указание авторов относительно положения правой руки: «Предплечье правой руки должно находиться на кромке верхней трети задинки<sup>1</sup> (ближе к струнам), верхний угол корпуса инструмента упирается в плечевую кость» [2, с. 8].

Следует отметить, что, не оспаривая рациональность и прогрессивность установок авторов, отсутствие методического обоснования целесообразности ряда критериев посадки за инструментом не позволяет педагогам в полной мере понять какой позитивный эффект они оказывают на юного балалаечника. Во многом, отсутствие данных пояснений не позволяет сделать выводы самому педагогу как следует применять изложенные установки и корректировать их в зависимости от анатомо-физиологических особенностей ученика.

---

<sup>1</sup> Задинка – часть корпуса балалайки, соединяющая клепки и деку.



В этом, пожалуй, состоит основное отличие самоучителя Геннадия Ивановича Андрюшенкова. Следует сказать, что в его работе рекомендации по поводу посадки исполнителя за инструментом по большей части совпадают с указаниями авторов «Школы игры на балалайке» П. Нечепоренко и В. Мельникова. Нововведением является то, что автор первый, кто даёт объяснение, почему держать инструмент необходимо именно таким образом: «Головка грифа немного выдвигается вперёд и устанавливается примерно на высоте плечевого сустава. Если держать её выше, туловище отклонится вправо, и левая рука при постановке на гриф окажется скованной, если ниже – туловище отклонится влево, что также вызовет неудобство» [1, с. 10]. Кроме того, безусловным плюсом школы-самоучителя является то, что в отличие от других пособий, автор указывает на возможность варьировать положение инструмента, в зависимости от индивидуальных анатомо-физиологических особенностей учащегося: «В случае необходимости регулируйте положение инструмента, изменяя наклон грифа и сдвигая или раздвигая колени» [1, с. 10].

Педагогическая практика показывает, что несмотря на существующие некоторые пробелы в методической литературе по вопросам организации исполнительского аппарата балалаечника, ряд из них решены в педагогической практике.

Можно выделить два основных критерия, которым, должна отвечать посадка исполнителя-балалаечника – это естественность и свобода. Посадка за инструментом должна быть такой, чтобы она не сковывала движения, не вызывала мышечных зажимов и не мешала исполнителю играть на инструменте.

Садиться следует на край стула, так как исполнитель обязательно должен чувствовать опору в ногах (с ощущением, что в любой момент можешь встать и пойти). Важное уточнение, если сесть на стуле глубоко, то нижний угол корпуса балалайки, будет упираться в стул, что недопустимо. Высота стула должна быть такой, чтобы ноги, согнутые в коленях, образовывали прямой угол. Это положение обусловлено тем, что более высокий стул, создаст дискомфорт при удержании инструмента, он будет скатываться вниз. Садиться на низкий стул, также не рекомендуется, так как при такой посадке теряется опора в ногах.

Расположение инструмента относительно корпуса учащегося регулируется четырьмя положениями. Во-первых, высота расположения корпуса балалайки относительно корпуса исполнителя определяется естественным, свободным положением правой руки. Правая рука, согнутая в локте под прямым

углом, должна находиться над струнами, параллельно струнам. Это положение зависит от физиологических особенностей учащегося, длины его рук и корпуса. Также, в зависимости от высоты постановки корпуса инструмента будет регулироваться расстояние между коленями исполнителя. Во-вторых, разворот деки относительно корпуса исполнителя. Не следует ставить балалайку таким образом, чтобы дека оказывалась параллельно корпусу учащегося. Нижний угол корпуса балалайки следует выдвинуть вперед, ближе к коленям и дальше от корпуса играющего. Инструмент следует развернуть так, чтобы при игре по трём струнам (приемами игры бряцание, тремоло) сверху вниз, указательный палец легко проходил третью и вторую струны, а основная сила удара приходилась на первую мелодическую струну (струна ля), что необходимо для обеспечения озвучивания верхнего звука.

Следующие два положения связаны с грифом инструмента и постановкой левой руки. Это высота расположения грифа и расстояние от грифа до корпуса исполнителя. Эти положения полностью определяются естественной, свободной постановкой левой руки и зависят от длины корпуса и рук учащегося. В пособиях, написанных в период становления методики игры на балалайке вопросы постановки рук исполнителя, также не получили должного освещения.

В пособии А. Илюхина единственное указание о постановке левой руки, это: «Прижимайте струну кончиками (подушечками) пальцев перед самыми металлическими ладовыми порожками» [10, с. 11].

А.В. Дорожкин также приводит крайне обобщённые сведения о постановке левой руки: «гриф инструмента берут в левую руку между большим и указательным пальцами» [8, с. 7]. Безусловно, данные рекомендации не позволяют в полной мере сформировать представление о правильном положении левой руки. Настолько сжатое описание скорее всего обусловлено самим статусом пособия – самоучитель. Для любительского музицирования вероятно, достаточно такого описания, но для профессиональной подготовки требуются более широкие сведения об организации исполнительского аппарата балалаечника.

Что касается «Школы» П.И. Нечепоренко, автор даёт подробные рекомендации по вопросу постановки рук учащегося. Ценным является то, что постановка правой руки рассматривается в пособии во взаимосвязи с тем или иным игровым приёмом, поскольку положение правой руки меняется в зависимости от того каким приёмом играет балалаечник.

Следует отдельно остановиться на его рекомендациях по постановке левой руки, а также положению грифа инструмента относительно корпуса исполнителя. Он отмечает, что «плечевая часть левой руки располагается в свободном состоянии вдоль корпуса учащегося, к корпусу не прижимается, и далеко от него не отводится... тыльная сторона ладони и предплечье образуют прямую линию, с небольшим разворотом в сторону мизинца» [14, с. 6]. Гриф должен располагаться примерно на уровне плеча учащегося, а расстояние от грифа до корпуса определяется положением руки, согнутой в локте под углом в 90 градусов. Держать гриф рекомендуется таким образом, чтобы, с одной стороны, он опирался на нижнюю часть основной фаланги указательного пальца, а сверху придерживался большим. Рекомендации, приведённые автором пособия, являются обоснованными и в значительной мере обеспечивают естественное, рациональное положение левой руки при игре на инструменте. Однако педагогам, при работе с учащимися, следует обратить внимание, чтобы указание придерживать гриф сверху большим пальцем не спровоцировало у юного музыканта так называемый хватательный рефлекс и не вызвало зажимов в руке. Большой палец должен свободно лежать, не давить в гриф и не держаться за него.

«Школа игры на балалайке» Нечепоренко-Мельникова была инновационной по содержанию, поэтому во многом предопределила дальнейшее развитие методики обучения игре на балалайке и стала основой для дальнейших методических поисков.

В «Современной школе игры на балалайке» в разделе посвящённом постановке левой руки можно выделить ещё одно важное отличие от пособия П. Нечепоренко. А. Горбачёв, И. Иншаков пишут следующее: «Большой палец выпрямлен и слегка касается грифа напротив второго и третьего пальцев» [2, с. 24], тогда как П. Нечепоренко рекомендовал располагать большой палец чуть впереди указательного. Возможно, целесообразность расположения большого пальца напротив среднего и безымянного, которые предлагают Горбачёв и Иншаков существует, однако авторы не указывают в чём она заключается. Указание Нечепоренко, представляется более удобным, особенно, если учесть, что смещение большого пальца в сторону, из-за вынужденного положения, может вызывать напряжение в ладони и сковывать движения левой руки.

На практике сложился ряд устоявшихся методических рекомендаций по организации исполнительского аппарата, позволяющие в значительной степени успешно приспособиться к инструменту.



Левая рука свободно располагается вдоль корпуса учащегося, к нему не прижимается и не отводится в сторону, назад или вперед. Плечевой сустав не поднимается. Рука согнута в локте под прямым углом. При правильной постановке левой руки, гриф балалайки окажется примерно на уровне плечевого сустава исполнителя или чуть выше, или ниже его. Гриф лежит на стыке подушечки и первой фаланги указательного пальца, большой палец свободно лежит на верхней кромке грифа. Важно обратить внимание учащегося на то, что, когда большой палец не принимает участие в извлечении звука, он не должен цепляться за гриф или давить на него с силой. Кроме того, не следует специально сдвигать большой палец влево или вправо по грифу, он должен располагаться на грифе в своем естественном состоянии, напротив указательного или среднего пальцев руки. В зависимости от физиологии исполнителя это положение может несколько варьироваться.

Предплечье, кисть и ладонь исполнителя при постановке на грифе должны образовывать прямую линию. Преподавателю необходимо следить, чтобы кисть учащегося не прогибалась, а ладонь не прижималась к грифу (что является, пожалуй, самой распространённой ошибкой на начальном этапе обучения).

Правая рука исполнителя должна располагаться таким образом, чтобы плечо (верхняя часть руки от плечевого до локтевого сустава) свободно лежало на верхнем углу деки инструмента. Необходимо следить, чтобы учащийся, в попытке удержать инструмент, не давил плечом на деку с силой, так как это приведет к скованности движений правой руки и будет мешать грамотному освоению исполнительских навыков. Предплечье следует расположить параллельно струнам. Так как одной из особенностей исполнительства на балалайке является многообразие приемов игры, постановка кисти и пальцев правой руки учащегося будет зависеть от конкретного приема.

Следует отметить, что постановка исполнительского аппарата с учетом анатомо-физиологических особенностей ученика и направленная на рациональную организацию игровых движений (учитывая физиологию движения) уже достаточно давно прочно вошла в фортепианную и скрипичную педагогику, но пока недостаточно проявляется в методических разработках, касающихся обучения игре на народных инструментах. Однако обозначенный подход, который позволит обеспечить эффективное приспособление балалаечника к инструменту и избежать возникновения двигательных зажимов, представляется основополагающим на начальном этапе обучения. И несмотря на

то, что в пособиях прошлых лет уделяется внимание этому вопросу, его актуальность, в современных условиях стремительно развивающегося исполнительства, становится всё более очевидна.

### Литература

1. Андрюшенков Г. Школа-самоучитель игры на балалайке. Учебное пособие с хрестоматией. Часть 1. – Санкт-Петербург: Композитор, 2001. – 96 с.
2. Горбачёв А.А., Иншаков И.В. Современная школа игры на балалайке. – Москва: Музыка, 2018. – 324 с.
3. Горбачёв А.А. Методика обучения игре на русских народных инструментах (домра, балалайка, гитара). Программа для высших учебных заведений. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 1999. – 18 с.
4. Горбачёв А.А. Становление системы профессионального обучения на струнных темперированных инструментах // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сб. научных трудов: Вып. 3. – Вологда: Русь, 2007. – С. 210-214.
5. Донская Э.А. Музыкально-исполнительские и педагогические принципы Владимира Борисовича Болдырева: специальность 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства»: дипломная работа; Московский государственный институт музыки им. Шнитке. – Москва, 2016. – 45 с.
6. Дополнительная общеразвивающая общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Народные инструменты» / Сост. Т.В. Кислухина – Москва: ДМШ В.В. Андреева, 2019. – 15 с.
7. Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Народные инструменты» / Сост. Т.В. Кислухина – Москва: ДМШ В.В. Андреева, 2019. – 15 с.
8. Дорожкин А. Самоучитель игры на балалайке. – Москва: Советский композитор, 1963. – 93 с.
9. Иванова С.В. Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения; Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. – Магнитогорск, 2009. – 179 с.
10. Илюхин А.С. Самоучитель игры на балалайке. – Москва: Музыка, 1967. – 150 с.
11. Кучин А. Постановка игровых движений балалаечника в динамике // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 10 марта 2014 года / Сост. А.А. Усов. – Казань, 2014. – 332 с.
12. Малыхин С. Проблемы взаимосвязи «слухового» и «двигательного» методов в процессе подготовки юного балалаечника к конкурсу // Вопросы исполнительства на балалайке: теория, история, практика. Вып. 2: Материалы Международной

- научно-практической конференции, Казань, 14 апреля 2015 года / Сост. А.А. Усов. – Казань, 2015. – 192 с.
13. *Медведева Л.В.* Современные аспекты обучения игре на народных музыкальных инструментах (На материале учебно-воспитательной работы в классе балалайки): специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук; Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова. – Тамбов, 2006. – 180 с.
  14. *Нечепоренко П., Мельников В.* Школа игры на балалайке. – Москва: Музыка, 1988. – 184 с.
  15. *Усов А.* Становление и развитие профессионального исполнительства на балалайке. Сонаты для балалайки. История и современность: монография. – Казань: Новое знание, 2009. – 57 с.
  16. *Шалов А.* Основы игры на балалайке. – Ленинград: Музыка, 1970. – 56 с.
  17. *Шалов А.* Совершенствование игры на балалайке // Вопросы музыкальной педагогики, вып. 6 / Сост. В. Игонин, П. Говорушко. – Ленинград: Музыка, 1985. – 52 с.

**Самойлова Алёна Анатольевна**  
преподаватель кафедры народного  
исполнительского искусства, аспирант  
МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель:  
кандидат педагогических наук, доцент О.В. Калантарова);  
e-mail: aa.samoilova.bal@gmail.com

**Ekaterina A. Radzetskaya**  
Lecturer of the Department of Folk Performing Arts  
in Moscow A. Schnittke State Music Institute  
(scientific adviser: PhD of Pedagogical Sciences,  
Associate Professor O.V. Kalantarova);  
e-mail: aa.samoilova.bal@gmail.com



## ФОТОГАЛЕРЕЯ

В ноябре 2023 года студенты и преподаватели кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке – лауреаты и члены жюри Первого международного конкурса «Путь к мастерству» – заведующий кафедрой, профессор, заслуженный артист республики Башкортостан Рустам Раджапович Шайхутдинов, лауреаты международных конкурсов профессор кафедры Юлия Александровна Литвиненко, концертмейстер Мария Марселевна Садритдинова, ассистент-стажер кафедры Лев Потапов приняли участие в концерте «Поэзия рояля Астана–Москва» (Казахстан).



8 декабря в честь 150-летия со дня рождения Константина Николаевича Игумнова в Малом зале Российской Академии музыки имени Гнесиных состоялся концерт студентов и ассистентов-стажеров фортепианных факультетов РАМ им. Гнесиных и МГИМ им. А.Г. Шнитке. В исполнении пианистов прозвучали произведения из репертуара К.Н. Игумнова.





Выступление Московского симфонического Шнитке-оркестра под управлением Заслуженного артиста РФ, профессора Игоря Юрьевича Громова, состоявшееся в концертном зале РАМ имени Гнесиных 19 декабря 2023 года, завершило серию концертов Всероссийского фестиваля «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ OPUS 34».

Автор проекта и куратор фестиваля – Заслуженный деятель искусств РФ Андрей Алексеевич Устинова – главный редактор газеты «Музыкальное обозрение».





21 декабря 2023 года в Детской музыкальной школе имени Ю.А. Шапорина, структурном подразделении ГБОУ ВО МГИМ им. А.Г. Шнитке, состоялось заседание Общего собрания Совета директоров образовательных организаций, подведомственных Департаменту культуры города Москвы





24 декабря в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся концерт «Накануне Рождества...». В исполнении заслуженного деятеля искусств Республики Башкортостан, лауреата международных конкурсов, профессора Шайхутдинова Р.Р. и заслуженной артистки Республики Татарстан, профессора Рольбиной Е.И. прозвучали Шесть сонат для скрипки и клавира И.С. Баха



## 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. Соращения 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.



