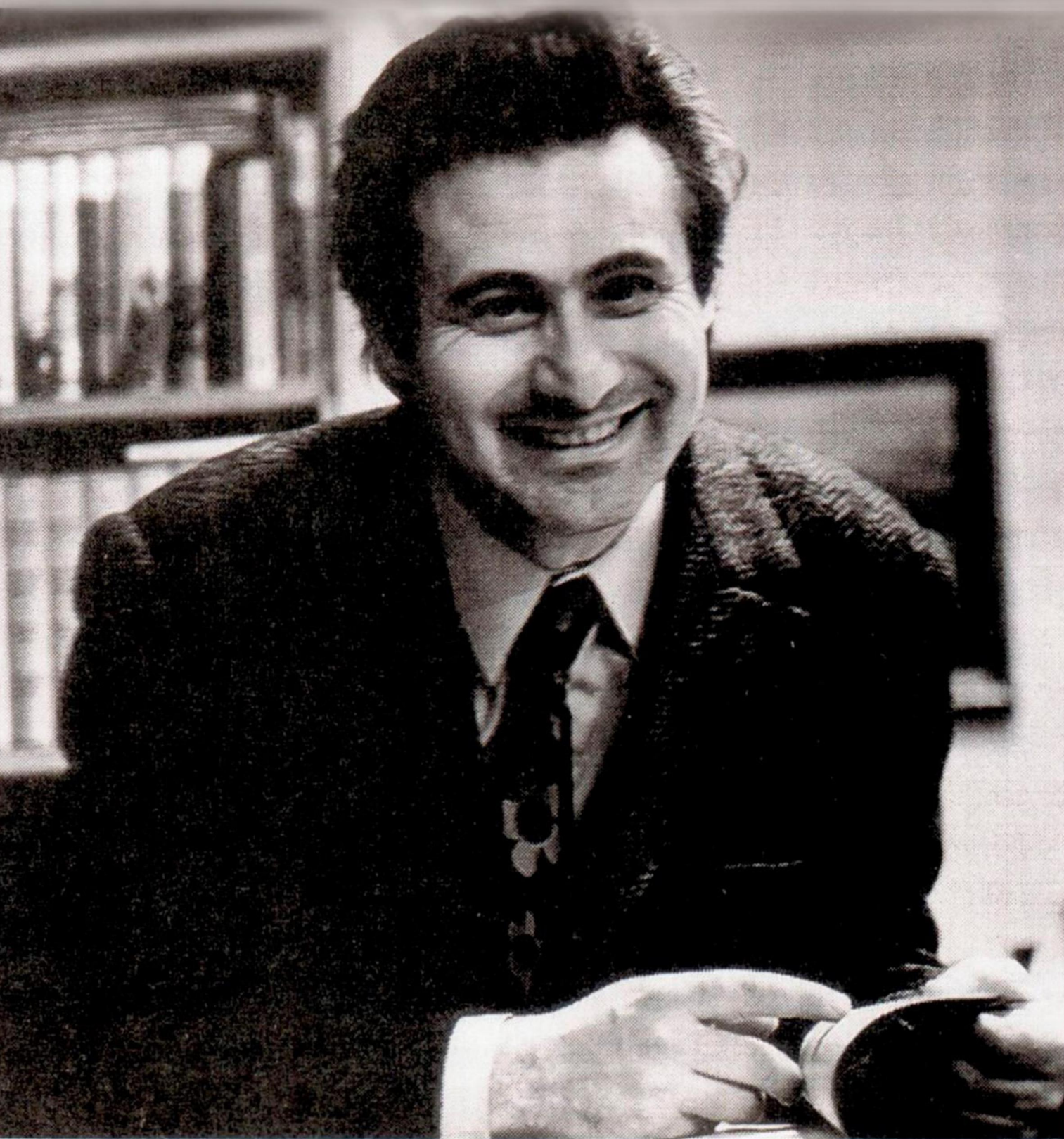


ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2023 № 4 (24)

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, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– Chairman of the Editorial Board



Алябьева Анна Геннадьевна

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

Alyabyeva Anna G.

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

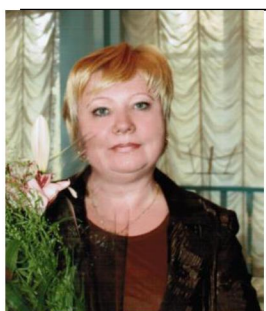


Ануфриева Наталья Ивановна

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

Anufrieva Natalia I.

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



Буянова Наталья Борисовна

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

Buyanova Natalia B.

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



Каменец Александр Владленович

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

Kamenets Alexander V.

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



Каминская Елена Альбертовна

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

Kaminskaya Elena A.

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



Кизин Михаил Михайлович

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

Kizin Mikhail M.

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



Корсакова Ирина Анатольевна

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

Korsakova Irina A.

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



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, 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

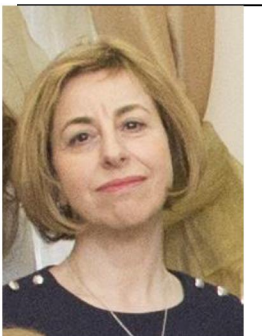


Цыпин Геннадий Моисеевич

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>М.Ю. Дубровская</i> Внеевропейская музыкальная публицистика в консерваторском курсе «Музыкальная критика и журналистика»	9
<i>Р.Р. Шайхутдинов, Е.И. Рольбина, В. Азарашвили.</i> Пять прелюдий для скрипки и фортепиано: к проблеме традиций и новаторства	20
<i>Е.М. Орлова.</i> Музыкальные лики карнавалов севера и центра Италии: традиции и особенности.....	30
<i>А.А. Карабанов.</i> Роль Государственного гимна в воспитании патриотизма подрастающего поколения	40
<i>В.Н. Юнусова.</i> Традиционная музыка Азии в компьютерных исследованиях Александра Харуто: памяти ученого	50

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>А.Б. Печерская, Г.Л, Князева.</i> «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича как образец художественно-исполнительского синкретизма в фортепианном полифоническом цикле XX века	62
<i>О.Г. Орехова.</i> Формирование навыков самоорганизации и самоуправления у будущего педагога-хормейстера: психологические аспекты	69
<i>Ж.Д. Кривенко.</i> Музыкально-жанровое содержание русского песенного фольклора и профессиональное обучение народному пению на тембровой основе	80

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>Л.Р. Сафина.</i> Эволюция инструментальной фактуры в фортепианных транскрипциях вокальных сочинений русских композиторов	90
<i>Д.Л. Диденко.</i> Современные методы обучения в классе фортепиано для учащихся разных специальностей	97
<i>Го Хаоюй.</i> Проблемы периодизации китайского хорового искусства	103

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

<i>Г.В. Вилинбахов.</i> К 30-летию утверждения Государственного герба Российской Федерации. Документы и воспоминания.....	110
Фотогалерея	120
Информация для авторов	123

CONTENT

MODERN RESEARCH

<i>Dubrovskaya Marina Yu.</i> Extra-European music journalism in the course "Music Criticism and Journalism" for conservatories	9
<i>Shaikhutdinov Rustam R., Rolbina Elena I. V. Azarashvili.</i> Five Preludes for Violin and Piano: on the Problem of Tradition and Innovation	20
<i>Orlova Ekaterina M.</i> The musical imagery of carnivals in Northern and Central Italy: traditions and peculiarities	30
<i>Karabanov Alexey A.</i> The role of the National anthem in the education of patriotism of the younger generation	40
<i>Yunusova Violetta N.</i> Traditional music of Asia in computer research Alexander Kharuto: in memory of the scientist	50

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Pecherskaya Alexandra B., Knyazeva Galina L.</i> "24 Preludes and Fugues" by D.D. Shostakovich as an example of artistic and performing syncretism in the piano polyphonic cycle of the twentieth century	62
<i>Orekhova Olga G.</i> Formation of self-organization and self-management skills of a future choirmaster teacher: psychological aspects	69
<i>Krivenko Zhenny D.</i> Musical genre content of Russian song folklore and professional training in folk singing on a timbre basis.....	80

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Safina Leila R.</i> The evolution of instrumental texture in piano transcriptions of vocal compositions by Russian composers	90
<i>Didenko Diana L.</i> Modern methods of teaching in the piano classroom for students of different specialties.....	97
<i>Guo Haoyu.</i> Issues about the periodization of Chinese choral art	103

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>Vilinbakhov Georgy V.</i> To the 30th anniversary of the approval of the State Emblem of the Russian Federation. Documents and memories	110
Photogallery	120
Information for authors	123

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

М.Ю. Дубровская

ВНЕЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА В КОНСЕРВАТОРСКОМ КУРСЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА И ЖУРНАЛИСТИКА»

EXTRA-EUROPEAN MUSIC JOURNALISM IN THE COURSE "MUSIC CRITICISM AND JOURNALISM" FOR CONSERVATORIES

Аннотация. В статье автором впервые, в контексте собственного многолетнего научного, педагогического и методического опыта, рассматривается актуальная проблема разработки в программе обязательной дисциплины, читающейся в российских консерваториях музыковедческому контингенту – курсе «Музыкальная критика и журналистика» – раздела, посвященного внеевропейской музыкальной публицистике. Это обусловлено тем, что погружение студентов-музыковедов в прошлое и настоящее музыкально-критической журналистики до последнего времени было в целом ориентировано на западноевропейский, российский и советский, отчасти, постсоветский опыт РФ. Подобный план содержания не отвечает системным требованиям построения вузовского лекционного курса, особенно возросшим в современную эпоху в связи с активизацией востоковедного вектора системы отечественного высшего музыкального образования. Аргументируется необходимость в ситуации отсутствия соответствующих учебных пособий актуализировать направленность российских научных исследований в аспекте изучения богатейшего наследия внеевропейской музыкальной журналистики, адаптированные результаты которых, отраженные в программном обеспечении курса, будут способствовать формированию адекватных представлений о генезисе и современном состоянии музыкальной критики и журналистики в мировом медианпространстве.

Ключевые слова: курс музыкально-критической журналистики в вузах РФ, внеевропейская музыкальная публицистика

Abstract. In the article, the author for the first time examines, in the context of his own long-term scientific, pedagogical and methodological experience, the long-overdue problem of developing a mandatory discipline in the program, which is taught in Russian conservatories to the musicological student – the course “Music Criticism and Journalism” – a section devoted to extra-European music journalism. This is due to the fact that the immersion of musicology students in the past and present of music-critical journalism until recently was generally focused on the Western European, Russian and Soviet, partly post-Soviet experience of the Russian Federation. Such a content plan does not meet the systemic requirements for the construction of a university lecture course, espe-

cially increased in the modern era due to the activation of the Oriental vector of the system of domestic higher music education. The necessity is argued in the situation of the absence of appropriate textbooks to actualize the focus of Russian scientific research in the aspect of studying the rich heritage of non-European music journalism, the adapted results of which, reflected in the course software, will contribute to the formation of adequate ideas about the genesis and current state of music criticism and journalism in the media space. the world.

Keywords: course of music-critical journalism in universities of the Russian Federation, extra-European music journalism.

Тема настоящей статьи подсказана многолетней практикой научной, методической и педагогической работы автора в ФГБОУ ВО «НГК имени М.И. Глинки» в рамках одного из самых мобильных и постоянно развивающихся лекционных курсов, читаемых на музыковедческих отделениях российских консерваторий и других музыкальных вузов. Содержание обязательной дисциплины «Музыкальная критика и журналистика», включающей в себя как лекционные, так и индивидуальные занятия, претерпевает постоянные видоизменения в связи с обновлениями в процессах культурной политики, происходящими в РФ и за ее пределами.

Особую актуальность проблематики данного направления на современном этапе деятельности отечественных музыкальных вузов продемонстрировала Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкальная критика и журналистика сегодня: проблемы и перспективы», успешно проведенная в НГК имени М.И. Глинки 18-19 апреля 2023-го года¹. Позиционирование тезисов, свидетельствующих о принципиальной важности развития музыкально-критической журналистики в деятельности музыкальных вузов, ссузов и современных медиа в той или иной степени прослеживалось в каждом из докладов 35-ти участников конференции из Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Нижнего Новгорода, Воронежа, Красноярска, Иркутска, Читы, Улан-Удэ, Республики Саха (Якутия).

В своем кратком очерке на сайте НГК имени М.И. Глинки, посвященном этому событию, автор настоящей статьи, участник и член оргкомитета конфе-

¹ Научно-практическая конференция была организована и проходила под эгидой кафедры музыкального образования и просвещения НГК имени М.И. Глинки, с участием педагогов кафедры: зав. кафедрой, кандидата искусствоведения, профессора Л.П. Робустовой, доктора искусствоведения, профессора М.Ю. Дубровской, кандидатов искусствоведения, доцентов И.П. Кладовой, О.В. Новиковой и др.

ренции, писала не только о широком географическом охвате и представительстве на конференции ведущих музыкально-образовательных заведений Центральной части РФ и регионов Сибири, с приоритетным участием Новосибирской консерватории. Внимание обращалось, с одной стороны, – на магистральные достижения и яркие победы наших коллег в родном и дружественных вузах и ссузах страны, а с другой – на высветившиеся в докладах участников во многом сходные и до сих пор нерешенные проблемы современного бытования музыкально-критической и журналистской составляющей в учебном процессе. Отмечалось, что наиболее дискуссионный вопрос сегодняшнего дня – *pro end contra* музыкально-критической журналистики в специальном образовании и производственной журналистской деятельности – был рассмотрен всесторонне: последнее способствовало выработке «ряда принципиальных диспозиций».

Поскольку данные программные инициативы, представляющие собой плод опыта и размышлений авторитетных специалистов, содержат важные рекомендации относительно перспектив развития интересующего нас направления, позволим себе их напомнить:

– профессиональной музыкальной критике и журналистике необходимо оставаться в числе приоритетов отечественного музыкального образования как важнейшему фактору приобщения современного студенчества к тотальной борьбе за качество музыкального бытия;

– современная проблематика музыкальной критики и журналистики не только актуализирует, но и намного превосходит сугубо учебные задачи высшего и среднего специального образования, так как качественная работа неравнодушных журналистов-профессионалов выступает сдерживающим фактором на пути падения уровня общественного восприятия академического и массового искусства в его отстоявшихся и новых формах;

– новаторский поиск путей активизации вовлечения студентов в профессиональную музыкально-просветительскую деятельность посредством журналистской профилизации, осуществляющийся в РАМ имени Гнесиных, МГИМ имени А.Г. Шнитке, Новосибирской, Нижегородской государственных консерваториях и других учебных заведениях РФ стоит широко рекламировать и внедрять в практику учебного процесса;

– научно-методическое переосмысление традиционной структуры и содержания учебной программы курса «Музыкальной критики и журналистики», предложенное доктором искусствоведения, профессором М. Ю. Дубровской

(НГК), актуально в аспекте разворота отечественного высшего образования не только на Запад, но и на Восток¹.

Последнее положение, сформулированное на основании доклада автора настоящей статьи, представляется целесообразным рассмотреть подробнее. Вначале следует изложить несколько авторских базисных позиций в контексте курса «Музыкальная критика и журналистика», читаемого в Новосибирской консерватории.

Во-первых, высшее музыкальное образование РФ, к сожалению, до настоящего времени **не обеспечено современным учебным пособием** по обозначенной дисциплине. Изданное шестнадцать лет назад учебное пособие Т.А. Курышевой [5] обнимает только первый – **общетеоретический** – раздел курса. Следовательно, второй раздел – **исторического плана** – каждый специалист-педагог, ведущий данный курс, выстраивает в соответствии с собственными представлениями о его содержательных параметрах. Положительным фактором в сложившейся ситуации, безусловно, является ее **вариативность**: некоторая свобода выбора в рамках сложившейся традиции рассмотрения в учебных целях исключительно западноевропейского и отечественного музыкально-публицистического наследия.

Однако и в этом поле имеет место **неравноценность** доступных учебных материалов. Отсутствие в принятом учебном пособии Т.А. Курышевой исторического ракурса рассмотрения отечественной музыкальной критики и, особенно, журналистики лишь отчасти компенсируется в отношении основных вех музыкально-критического процесса статьями в фундаментальном много-томном учебном пособии «История русской музыки». Например, в седьмом томе имеет место объемная статья Ю.В. Келдыша «Музыкальная критика и наука», в которой автором рассматриваются основные процессы в музыкально-критической мысли России 1870-х – 1880-х гг., предлагается анализ крупнейших творческих фигур отечественной музыкальной критики: В.В. Стасова, Ц.А. Кюи, Г.А. Лароша, П.И. Чайковского, Н.Д. Кашкина, С.Н. Кругликова, кратко характеризуется деятельность «ретроградов» Рославца (Ф.М. Тол-

¹ Дубровская М.Ю. Внеевропейская музыкальная публицистика в курсе «Музыкальная критика и журналистика» // Всероссийская научно-практическая конференция «МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА И ЖУРНАЛИСТИКА СЕГОДНЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ». НГК имени М.И. Глинки 18-19 апреля. – URL: <https://www.nsglinka.ru/vserossijskuyu-nauchno-prakticheskuyu-konferentsiyu-muzykalnaya-kritika-i-zhurnalistika-segodnya-problemy-i-perspektivy/>

стого), А.С. Фаминцына, Н.Ф. Соловьева, М.М. Иванова и В.С. Баскина [4]. Немало других¹ весьма актуальных исторических исследований в сфере данной проблематики, в основном, насколько известно, имеется в фондах отечественных вузовских библиотек либо нашли оцифровку и опубликованы в сети Интернет. Однако в свете поднимаемой в настоящей статье проблематики особое внимание привлекла ценнейшая, но, увы, практически совершенно недоступная периферийным вузам России многотомная «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века», составленная Т.Н. Ливановой [6]. Причина нашего выбора в том, что в обзорных статьях этого издания уже далеких 1960-х гг. автор обращается не только к отражению в печати определенного исторического периода (в данном выпуске 1826-1840-й годы) российской провинциальной музыкальной жизни. Т.Н. Ливанова в своем труде также кратко информирует о некоторых произведениях печати, описывающих музыкальные события в крупнейших культурных центрах стран Европы (Австрия, Англия, Германия, Дания, Испания, Италия, Португалия, Финляндия, Швеция, Швейцария) и, что особенно принципиально, – Азии (Китай) и Латинской Америки (Мексика, Перу Гватемала) [там же].

Таким образом, и в области истории отечественного критиковедения имеют место *лакуны* либо недоступные большинству музыкальных вузов РФ редкие издания, что показали также недавние публикации трудов Н.Ф. Финдейзена [12]. Ибо в целом, как справедливо утверждает Л.А. Ходыревская, «и по сей день история русской музыкальной критики не написана: нет ни обобщающих статей, ни учебного пособия» [там же]. Уточним, что, в первую очередь, в этом отношении пострадало наследие российской музыкальной *журналистики, особенно периферийной*: здесь настоятельно требуются масштабные исследования в целях введения хотя бы конспективных сведений в аппарат методического оснащения курса.

Во-вторых, не менее *проблемной остается* – при всей многочисленности изданных монографических трудов зарубежных (в переводе на русский язык) и обобщающих работ российских критиковедов – область западноевропейской музыкальной критики и журналистики, особенно, ее *современный период*.

¹ Например, капитальный труд в четырех выпусках Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова «Оперная критика в России» (М., 1966-1973) и др.

И, наконец, в-третьих, наиболее острым дефицитом учебной литературы в сложившейся ситуации выступает почти полное **отсутствие достоверной информации о внеевропейской музыкальной критике и журналистике**, что особенно злободневно в евразийском пространстве России!

В силу того, что автор настоящей статьи в своей научной ипостаси является представителем отечественного музыкального востоковедения, именно последняя проблема побудила нас в течение более чем двух десятилетий заниматься разработкой данной почти неизученной и нереализованной в отечественном высшем музыкальном образовании сферой. К специфическим трудностям научно-методического и практического освоения данного направления следует отнести дефицит самого материала (продукции музыкально-критической журналистики), а также языковой порог вследствие общеизвестной проблемности погружения в восточные языки.

Поэтому начало разработке соответствующего раздела программы курса положило изучение немногочисленных русскоязычных учебных пособий и исследований среднеазиатских музыковедов: имеются в виду труды педагогов Ташкентской (ныне ГКУз) и Алматинской (ныне КНК им. Курмангазы) консерваторий, которые еще в советские времена начинали изыскания в сфере отечественной музыкальной публицистики. Назовем в этой связи имена известных узбекистанских музыковедов: И.Г. Галущенко, Т.Б. Гафурбеков, М.М. Новикова, Н.С. Янов-Яновская [7], чьи труды продолжены в XXI веке ученицей последней, Н.Р. Хасановой [10, 11]. Не менее значительным заделом стали опубликованные в Алматы труды Т. Джумалиевой и Г. Садуахасановой [1].

Дальнейшие изыскания велись в ходе работы автора настоящей статьи над докторским диссертационным исследованием, посвященным формированию японской композиторской школы. Это позволило в рамках гранта Японского Фонда осуществить научный поиск в библиотеках гг. Токио, Осака и Саппоро и ознакомиться с программными статьями ведущих музыкальных критиков Японии 1930-х годов. Первоначально тем самым удалось впервые осмыслить и высветить проблематику первого этапа развития национального композиторского творчества в японской музыкальной периодике [3, с.365-386]. В дальнейшем целенаправленно оформилось стремление публиковать аналитические очерки, в которых рассмотрению подвергались ключевые фигуры японской музыкально-критической мысли [2].

В настоящее время – в связи с интенсивно развивающимися российско-китайскими музыкальными связями – глубокому изучению в контексте многочисленных диссертаций, подготавливаемых и защищаемых в РФ российскими и китайскими музыковедами и филологами, подвергается арт-журналистика КНР и, в частности, публицистическая деятельность китайских музыковедов XX – XXI вв. [13]. Закономерно, что необходимый процесс сбора опубликованных музыкально-критических и критиковедческих работ продолжается.

Амбитус учебного и дополнительного материала для раскрытия темы «Внеевропейская музыкальная публицистика» действительно весьма широк. В результате изучения названной темы студент должен не только иметь представление о специфике формирования и современного бытования музыкально-критической/журналистской деятельности во внеевропейских культурах, но и разбираться в проблематике «за и против наследия» в контексте попытки представителей внеевропейских культур осознать диалектику проявлений национального и универсального в творчестве национальных композиторов XX в.

Таким образом, здесь возникают проблемы методологического плана. В первую очередь следует обратить внимание на условность определения понятия «внеевропейская музыкальная публицистика» как в классификационном, так и в гео-культурном плане. Ибо, как известно, современная музыкально-критическая журналистика считается продуктом динамической (композиторской) системы европейской модели.

Вместе с тем, внеевропейская музыкальная публицистика имеет коннотации в средневековой восточной научно-художественной рефлексии. Синтезм и универсализм традиционных исламских трактатов о музыке, особая цветистость литературного стиля стимулируют специфический характер музыкально-критического высказывания, во-многом воспринятый музыкальными журналистами XX – XXI вв. Отсюда столь активный интерес современных узбекских музыковедов к влиянию музыкально-эстетической мысли энциклопедистов Среднего Востока на современную музыкальную критику Узбекистана. Так Н.Р. Хасанова пишет, что «современная музыкальная критика Узбекистана является оригинальной «формой трансформации» науки Среднего Востока о музыке» [11].

Казахский музыковед-критик Жanelь Сафиева в своей статье «Казахстанская музыкальная критика: от путевых заметок до интернет-блогов» рассматривает этапы формирования национальной критической мысли «от

XVIII века (в виде заметок ученых, исследовавших территорию казахской степи) до форм ее существования в настоящее время» [9, с.120]. Относя кристаллизацию музыкально-критической деятельности в Казахстане к XX веку, она напоминает, что основой для нее послужила этнографическая работа российских ученых досоветского периода [там же, с.121].

Закономерно, в связи с изложенным, что в рамках названной темы в соответствующей лекции курса «Музыкальная критика и журналистика» нами затрагивается эстетическая и этическая регламентация средневековой восточной мысли о музыке в контексте влияния ее традиций на современную журналистскую литературу. Сообщается о воздействии конфессиональных традиций ислама в регионах Средней (Центральной) и Южной Азии, и буддизма в дальневосточной метакультурной зоне на примерах трактатов Саади Ширази и Дервиша Али (исламский мир), Дзэами Мотокиё (Япония).

Характеризуется ретроспективная направленность работ многих современных музыковедов исламского региона (О. Матъякубов, А. Джумаев, А. Назаров, Ж. Ордалиева и др.). Оценивается параллельное опубликование в культурных центрах государств Центральной Азии ярких статей, принадлежащих перу консерваторской профессуры: Н.С. Янов-Яновской, В.З. Плунгян, Д. Адылходжаевой, Ф. Абдурахимой, И.Г. Галущенко и др. (Ташкент), Т. Джумалиевой, Д. Ахметбековой, А. Карамендина, Е. Кабдуллина, Л. Гаук, В.Е. Неддиной и др. (Алматы), Ф. Азизи, Ф. Ульмасова и др. (Душанбе), затрагивающих актуальную проблематику современной музыкальной жизни и науки.

В лекции рассматривается актуальная проблематика развития национального композиторского творчества в журналистских выступлениях представителей прогрессивной музыкальной критики Японии 1930-х гг. на материале статей Ямады Косаку, Фукаи Сиро, Хара Таро, Цудзии Соити, Ёритоё Иноуэ и Сабуро Сонобэ, публиковавшихся в острой полемике с официозной теорией «музыки японского национализма» (*нихон кокуминсюги-но онгаку*) или «теории японизма в музыке» (*нихонсюгитэки онгакурон*). Привлекается информация о дискуссии на страницах японских периодических изданий о музыке (например, толстого журнала «Тэйо онгаку» – «Солнце музыки») как свидетельство того, что уже в среде первых профессиональных музыкальных критиков Японии утверждалась мысль о необходимости наставлять молодых композиторов и читательскую аудиторию в духе патриотизма посредством культивирования идеи национальной самобытности японского композиторского творчества. В лекции раскрывается особая смелость подобных полемических выступлений

музыкальных критиков в период господства в общественной мысли предвоенной Японии крайне правой (фашистской) идеологии.

В процессе представления материала лекции осуществляется сравнительный анализ публикаций так называемого докомпозиторского этапа с известными музыкально-критическими/журналистскими выступлениями представителей тех же внеевропейских национальных культур в середине – последней четверти XX в. в аспектах тематики, проблематики, жанровых признаков и стиля изложения.

Так, в обзоре музыкально-критического наследия культур Латинской Америки акцентируется показательное сочетание жанров трактата и поэмы в музыкально-журналистских выступлениях (на материале творчества кубинца Сильвестре де Бальбоа). Характеризуется полярность музыкально-эстетических взглядов и политическая заостренность в оценке собственного наследия (джаз) североамериканской музыкально-журналистской традиции (на материале статей Фанни Кембл, США).

Отдельно обращается внимание на то, что обозначение «музыкальная публицистика» по отношению к внеевропейскому пласту произведений печати XX – XXI веков используется как отражение активной не только профессиональной (музыкально-критической), но и социально-идеологической позиции многих авторов. В качестве примеров приводятся образцы полемики, связанной с так называемой «охранительной тенденцией», характеризующей формирование большинства национальных композиторских школ Востока в свете борьбы с ней прогрессивных музыкальных журналистов евразийского пространства [1; 3].

В качестве резюме укажем, что нынешняя недостаточность материалов по названной проблематике является основным тормозом на пути ее развития в отечественном музыкальном образовании. Эта ситуация вынуждает педагога музыкального вуза постоянно обращаться к новейшим русскоязычным исследованиям наследия российской региональной и зарубежной музыкально-критической журналистики, уповая на расширение их амбитуса.

Завершая повествование, следует полагать, что во многом поисковый характер построения лекций раздела «Внеевропейская музыкальная публицистика» позволяет выходить на инновационные авторские позиции путем ана-

лиза, сравнения и обобщения специфики формирования современной музыкальной критики и журналистики в отдельных региональных традициях. Это безусловно инициирует методологические перспективы развития дисциплины «Музыкальная критика и журналистика» как динамичного феномена современного учебного процесса российских консерваторий.

Литература

1. Джумалиева Т., Садуахасова Г. Музыкальная критика и музыкальная журналистика. – Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. – 2016. – 326 с.
2. Дубровская М.Ю. О становлении японской музыкальной критики и публицистики // Художественная культура и образование: теория, история, методика. – Новосибирск, 2008. – С.70-90.
3. Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.) / Новосибир. Гос. Консерватория (академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2004. – 572 с.
4. Келдыш Ю.В. Музыкальная критика и наука // История русской музыки : В 10-ти томах. Том седьмой: 70-е – 80-е годы XIX века. Российский институт искусствознания Министерства культуры и туризма Российской Федерации. – М., Музыка, 2004. – 479 с. – С. 28-76.
5. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. Пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение». – М., 2007. – 295 с.
6. Ливанова Т. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. Вып. II. 1826-1840. Государственное музыкальное издательство. М., 1963.
7. Музыкальная критика в Узбекистане / Редакционная коллегия: Янов-Яновская Н.С., Гафурбеков Т.Б., Галущенко И.Г. – Ташкент. Фан, 1984. —294 с.
8. Пашинина О.В., Ли Ш. К проблеме изучения внеевропейских музыкальных культур: специфика китайской вокальной эстетики // Искусствоведение. – 2021. – № 1. – С. 42-52.
9. Сафиева Ж. Казахстанская музыкальная критика: от путевых заметок до интернет-блогов // Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии: Международная научно-практическая конференция к 150-летию Александра Затаевича / Ред.-сост. А. Омарова, В. Недлина. – Алматы. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2019. – 372 с. – С. 120-125.
10. Хасанова Н.Р. Музыкальная критика современного Узбекистана: состояние, проблемы, тенденции: Автореф. Дис. ... канд искусствоведения. —Ташкент, 2001. – 24 с.
11. Хасанова Н.Р. Музыкально-эстетическая мысль энциклопедистов Среднего Востока и современная музыкальная критика Узбекистана. Ташкент, 2003. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/archivereader.asp?s=1&txtid=72> (дата обращения 10.08.2023)
12. Ходыревская Л.И. Очерки по истории русской музыкальной критики» Н.Ф. Финдейзена как фундамент изучения истории становления и развития мысли о музыке в России //

Журнал. Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-po-istorii-russkoj-muzikalnoj-kritiki-n-f-findeyzena-kak-fundament-izucheniya-istorii-stanovleniya-i-razvitiya-mysli-o-muzyke-v> (дата обращения 25.06.2023)

13. Чжао Юаньюань. Арт-журналистика Китая: генезис и тенденции развития (на материалах журнальной периодики): Дис. ... канд. филологических наук. – СПб, 2021. – 162 с.

Дубровская Марина Юзефовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры этномузыкознания и кафедры музыкального
образования и просвещения Новосибирской государственной
консерватории имени М.И. Глинки
e-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Marina Yu. Dubrovskaya,
Doctor of Art History,
Professor of the Department of Ethnomusicology and of the Department
of Music Education at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
e-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

Р.Р. Шайхутдинов,
Е.И. Рольбина

В. АЗАРАШВИЛИ. ПЯТЬ ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО: К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА

V. AZARASHVILI. FIVE PRELUDES FOR VIOLIN AND PIANO: ON THE PROBLEM OF TRADITION AND INNOVATION

Аннотация. Статья посвящена жизненному и творческому пути самобытного и знакового для грузинской музыкальной культуры композитора XX века – В.Ш. Азарашвили, работавшего в различных жанрах, таких как симфония, камерно-инструментальная музыка, балет и оперетта. Главный акцент в работе сделан на идейно-художественном и национально-стилевом анализе цикла из пяти прелюдий для скрипки и фортепиано. Являясь исполнителями данного цикла, авторы научной работы дают практико-ориентированные методические указания по созданию интерпретации данного цикла Азарашвили.

Ключевые слова: В.Ш. Азарашвили, грузинская музыка, прелюдии для скрипки и фортепиано.

Abstract: The article is devoted to the life and creative path of the original and iconic composer of the XX century for Georgian musical culture – V.S. Azarashvili, who worked in various genres, such as symphony, chamber and instrumental music, ballet and operetta. The main emphasis in the work is made on the ideological-artistic and national-style analysis of the cycle of five preludes for violin and piano. Being the executors of this cycle, the authors of the scientific work give practice-oriented methodological guidelines for creating an interpretation of this cycle by Azarashvili.

Keywords: V.S. Azarashvili, Georgian music, preludes for violin and piano.

«В этом молодом человеке я почувствовал настоящего музыканта, он, бесспорно, очень одарен»
Д.Д. Шостакович о В.Ш. Азарашвили

Важа Шалвович Азарашвили (род. в 1936 г. в Тбилиси) принадлежит к числу наших старших современников и когорте выдающихся грузинских композиторов XX столетия (вспомним имена Андрея Баланчивадзе, Алексея Мачавариани, Реваза Лагидзе, Сулхана Цинцадзе, Ионы Туския и мн. др.). Несмотря на почтенный возраст, он продолжает творить с подлинно юношеской страстью, азартом и увлечением¹.

¹ Так, для авторского вечера, состоявшегося по инициативе авторов настоящих строк 16 сентября 2022 г. в Концертном зале ДМШ им. Н.С. Голованова г. Москвы композитором

Детство Азарашвили прошло в атмосфере музыки: отец – Шалва Азарашвили, окончил Тбилисскую консерваторию и, будучи обладателем красивого бас-баритона, выступал в Государственном ансамбле песни и пляски Грузии; мать – Ольга Миканадзе, также замечательно пела грузинские народные песни. Важа Шалвович вспоминает, что «основную роль в моем музыкальном воспитании сыграла наша соседка-пианистка, которая всегда говорила мне: “Важико, при твоих способностях тебе необходимо заняться музыкой, непременно надо учиться на скрипке. Инструмент я тебе подарю”. Она была настойчивой и мне пришлось сдаться, хотя, честно, я относился к музыкальным занятиям довольно небрежно, как и многие мальчики, предпочитал играть в футбол. Но с годами понял, что музыка – это мое призвание» [цит. по: 2]. Подчеркнём, что музыкальную школу-семилетку Азарашвили окончил именно как скрипач, что важно в контексте анализируемого в данной статье опуса.

Будущий народный артист Грузинской ССР и Председатель Союза композиторов Грузии (с 1998 по 2007 гг.) окончил в 1961 г. Тбилисскую консерваторию (класс профессоров А.М. Баланчивадзе, А.В. Шаверзашвили, И.И. Туския). В 1962 г. Азарашвили вошёл в число победителей Всесоюзного смотра молодых композиторов в Москве. Огромную популярность завоевали песни Азарашвили (такие как, например, «Гимн Солнцу», «Старые письма», «Время», «Музыка», «Динамо! Динамо!», «Песня о Метехи»), которые писались им для звёзд советской эстрады – Нани Брегвадзе, Гиули Чохели, Тамары Гвердцители, вокально-инструментальных ансамблей «Орэра», «Иверия», «75» и др. Вместе с тем, наряду с «эстрадной» составляющей, творчество Важи Азарашвили, это, преимущественно, академическая музыка, отмеченная подлинным вдохновением и высоким композиторским мастерством: симфонии, балет, инструментальные концерты и сонаты, вокальные циклы, фортепианные миниатюры и мн. др. Подобная широта жанрового, стилистического, интонационного, эмоционально-образного спектра и удивительная непохожесть, во многом полярность художественных миров и соответствующих им средств выразительности эстрадного и академического направлений, позволяет нам воскликнуть вслед за А.М. Баланчивадзе, задававшимися вопросом: «Как один и тот же человек может написать и футбольный шлягер, и ТАКОЙ виолончельный концерт?» [цит. по: 5].

были высланы две рукописи еще не опубликованных сочинений, недавно вышедших из-под пера. Это миниатюры для скрипки и фортепиано: «Бедный музыкант» и «Вернись, жду».

Главные музыкальные пристрастия, эстетические ориентиры для Важи Шалвовича, по его собственным словам, Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович, Захарий Палиашвили и, конечно же, грузинская народная песня¹. В статье к 80-летию композитора В. Сарашвили пишет: «стилистический спектр музыки Важи Азарашвили многокрасочен – от городских романсов до утончённого интеллектуального инструментализма, а его лучшие произведения характеризует глубина мелодического мышления и эмоциональная выразительность в сочетании с современной композиторской техникой, остротой и пронизательностью музыкального языка» [3].

В числе основных своих сочинений композитор выделяет Третью симфонию, инструментальные концерты – Виолончельный (примечательны записи Ленинградского камерного оркестра п/у Виктора Федотова, солист – Анатолий Никитин; оркестра «Kammerakademie Potsdam», дирижёр Антонелло Манакорда, солист Максимилиан Хорнунг), Альтовый² (укажем на запись Государственного камерного оркестра Грузии п/у Эдуарда Санадзе, солист – Юрий Юров), Фортепианный; балет «Хевисбери», с успехом поставленный на сцене Кутаисского театра оперы и балета; семь оперетт.

Одним из первых опытов в сфере камерной инструментальной музыки (дуэт скрипки и фортепиано) стал цикл Пять прелюдий³ – сочинение, связанное с Д.Д. Шостаковичем, как биографически, так и, во многом, стилистически. Важа Шалвович вспоминает, что на его Государственный экзамен композиции в консерватории по приглашению И.И. Туския приехал Дмитрий Дмитриевич, отдохавший в то время в Цхалтубо. Эта, без преувеличения, историческая для начинающего композитора встреча, во многом стала определяющей в выборе творческого пути.

Доскональное знание инструмента, его тембровых возможностей и всего комплекса исполнительских приемов, позволило композитору создать не просто замечательный цикл скрипичных миниатюр, но новую звуковую

¹ Беседа авторов настоящей статьи с В.Ш. Азарашвили состоялась в сентябре 2022 г. Цитаты, приводимые без ссылок на источники, приводятся согласно записи данной беседы.

² «Много лестных слов можно сказать про альтовый концерт В. Азарашвили. Он привлекает настоящей живой музыкой, поэтичностью, задуман и разрешен превосходно» – писал Т.Н. Хренников [цит. по: 2].

³ Азарашвили В.Ш. Пять прелюдий для скрипки и фортепиано. Тбилиси: Союз композиторов Грузии, 2007.

структуру – многогранную и самобытную. В этих пяти относительно небольших пьесах со всей выразительностью раскрылся эмоционально-образный мир Азарашвили.

Волевая собранность первой прелюдии *Moderato* определяет движение и характер звучания мелодического голоса скрипки. Несмотря на внешне размеренный, хорального склада аккомпанемент фортепиано (который может быть трактован как сдерживающие мелодический прорыв «оковы»), уже в начальной фразе явственно ощущается мощная, хотя и сдерживаемая, энергия и неукротимость (рекомендуем исполнять первые такты несколько подчеркнутым *detache*, что позволит передать патетическую устремленность характера ведущего голоса):

Нотный пример 1.

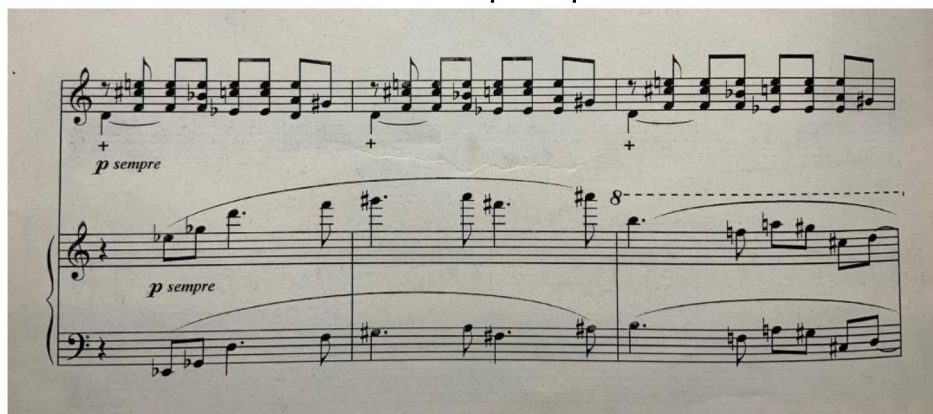
The image shows a musical score for Violin and Piano. The title is "Moderato". The Violin part is in G major and 3/4 time. It begins with a rest, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is written in G major and 3/4 time. The Violin part has a dynamic marking 'f' (forte). The Piano part has a dynamic marking 'f' (forte). The score is written in G major and 3/4 time.

В дальнейшем развитии мелодии важно услышать и воплотить разные грани одного движения, в повторяющихся интонациях которого нет никакой статики: происходит постоянная смена динамики, полнозвучное *forte* (шестнадцатые в партии скрипки) обрывается в каждом следующем такте звучанием *piano subito*. Легкость и затаенность рикошетного штриха в низком регистре на струне соль переходит во взволнованное, нарастающее, полнозвучное звучание *stringendo* двойных нот и высокого регистра, более сдержанным темпом

врывающееся в кульминацию. В этом масштабном финальном *Maestoso* мы можем услышать звучание колоколов и лишь в двух тактах основной кульминации происходит, наконец, гармоническое разрешение в устойчивый До мажор.

С мерного, спокойного биения аккомпанирующего пульса рояля начинается вторая прелюдия. Позже, когда этот пульс перейдет к скрипке, автор находит оригинальное исполнительское решение: *pizzicato* и левой и правой рукой, что дает ощущение опорного баса на сильную долю и аккомпанирующих восьмых (по аналогии с партией рояля).

Нотный пример 2.



Новая, загадочно-задумчивая мелодия скрипки отмечена цельностью звуковой линии. Сдержанность нюансировки, длинное дыхание, непрерывность и переплетение голосов, создают атмосферу, с одной стороны, отрешенности и оцепенения, а с другой – как бы блуждания, бесконечного поиска, нащупывания пути и музыкального образа. Неожиданно мелодия драматизируется и стремительно достигает кульминационного звучания. Но и сама кульминация в этой прелюдии тоже достаточно стремительна. Уже через четыре такта композитор возвращает нас в прежнее состояние, подчеркивая это обозначением *piano sempre*. Заключительный эпизод прелюдии – восхождение мелодии к последней высокой ноте в нюансе *pp* – в приглушённом, как бы истаявшем звучании. Возможно, для необходимой выразительности последней фразы уместно было бы исполнение *non vibrato* с использованием небольшого количества смычка, чтобы создать эффект угасания в каждой следующей ноте.

Стремительным эмоциональным и динамическим вихрем врывается третья прелюдия. Энергичная устремленность скрипичной партии нагнетается настойчивой ритмической точностью, неумолимостью восьмых у рояля. Вол-

нообразная линия движения мелодического голоса, меняющийся размер, усиление нюансировки – все это увеличивает внутреннее напряжение и тревожную стремительность, которые в итоге объединяют оба голоса, врывающихся в кульминацию в едином порыве.

Нотный пример 3.

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The second system also has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves. The piano accompaniment in the second system is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a complex, rhythmic pattern with many accents. The vocal line in both systems is highly melodic and expressive, with various ornaments and dynamics.

Активность, устремленная сила движения голосов не теряет напряжения и эмоциональной взволнованности при резкой смене динамики: наоборот, звуковой провал в *piano subito* еще больше усиливает тревогу и устрашающую неистовость. Прелюдия пронесится на едином дыхании...

Трогательно-нежная мелодия следующего номера цикла погружает нас в новое, совершенно иное эмоциональное состояние. Сам композитор обозначением *tempo di Valse* подсказывает характер и образ пьесы. Но вальс здесь – вряд ли танец в привычном виде, скорее, это воспоминание о нем. Первое вступление мелодического голоса скрипки отмечено ремаркой *sul tasto*, то есть предполагается приглушенное, матовое звучание. Сдержанность динамики и повторяющийся ритм мелодической линии создают ощущение неспеш-

ного кружения на месте, а неожиданно возникающие флажолеты будто надламывают мелодию, придают ей болезненную хрупкость. Отсутствие сочного звука, ярких красок и кульминаций – все способствует созданию образно-эмоционального состояния, в котором слышится как бы угасающая мечта. И даже когда мелодия скрипки устремляется в верхний регистр, мы не услышим привычный для струны «ми» открытый звук, так как предложенное автором исполнение второго раздела пьесы *con sordino* и указание динамики *mf* определяет характер звучания. Сдержанное, или сдерживаемое, направленное скорее не вовне, а на преодоление в себе – такой нам видится кульминация. Последняя фраза прелюдии обрывается, зависает, оставляя ощущение недосказанности...

Нотный пример 4.

Финальная прелюдия, пожалуй, единственная в анализируемом цикле, где уже с первых аккордов *pizzicato* скрипки ощущается яркий национальный колорит и совершенно определенная жанровость этой музыки. Танцевальная

ритмика, пружинистые созвучия, упругие акценты мелодического голоса создают картину если не народного праздника, то во всяком случае, жизнеутверждающего настроения.

Нотный пример 5.

The image shows a musical score for a piece titled "Нотный пример 5". The tempo is marked "Allegretto". The score is in 3/4 time. The first system features a treble clef with a piano (pizz.) section marked "f" and an arco section. The piano accompaniment is in the bass clef. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics.

Исполнителям важно обратить внимание на особенности динамического развития, ибо прелюдия заметно отличается от предыдущих, в первую очередь, довольно частыми указаниями нюансов *f* и *ff*, а также неоднократно повторяющимися мотивами, выделенными акцентировкой. Следует точно выстроить динамический план, построенный на подчеркивании роли генеральной кульминации, так как в противоположном случае существует опасность подменить интенсивность и масштабность звучания просто формальной громкой игрой. Значимость и властный характер кульминаций Азарашвили дополнительно выделяет временем: повторам главной темы сопутствуют темповые обозначения *Maestoso* и *Meno mosso*.

Преимущественный штрих для исполнения этой прелюдии, на наш взгляд, веский, энергичный (важно добиться одинаковых атак при движении

смычка вниз и вверх). Нотный текст содержит скрупулёзно выписанные автором агогические указания, следование которым является необходимым условием выстраивания формы прелюдии. Её финал, а точнее, финал всего цикла написан очень эффектно: совместное нарастание движения и динамики приводят нас к последнему пассажи, как на гребне волны выносящему музыкальный поток к финальному аккорду.

В работе Н.В. Степановой, посвящённой фортепианным миниатюрам Азарашвили, указано, что «характерной чертой современного классического стиля В.Ш. Азарашвили является разумный синтез ярко национальных черт и национальных традиций с веяниями современности. Такое сочетание национального мелодического и ритмического начала с европейскими традициями позволило композитору создать в своих фортепианных миниатюрах уникальную структуру и колорит музыкальной ткани» [4, 184]. Думается, что приведённое выше высказывание в полной мере характеризует также и камерные инструментальные миниатюры композитора.

Пять прелюдий В.Ш. Азарашвили по праву заслуживают занять достойное место в концертном репертуаре. Благодаря своим несомненным художественным достоинствам и комплексу исполнительских задач, цикл был бы интересен не только концертирующим музыкантам, но и студентам. Разнообразие инструментальных средств выразительности, необходимых для убедительного воплощения каждой пьесы, может значительно расширить тембровую, звуковую палитру и диапазон эмоционально-образного мышления исполнителя.

Завершая небольшой очерк, посвящённый привлечению внимания исполнителей и педагогов к одному из примечательных камерных инструментальных опусов в многоцветной палитре музыкального наследия композитора, хотелось бы солидаризироваться с мнением Г.Г. Торадзе, охарактеризовавшего творчество Важи Азарашвили, как «многогранное и неизменно искреннее» (курсив наш – Р.Ш., Е.Р.) [цит. по: 3].

Литература

1. Любезнов Д. Концерт, посвященный творчеству Важи Азарашвили // Пресс-центр МГИМ им. А.Г. Шнитке. 22.09.2022. – URL: <http://www.schnittke-mgim.ru/news/?id=2150> (дата обращения 25.09.2022).
2. Мегрели Р. Рыцарь культуры // Тбилисская неделя. 12.03.2015. – URL: <https://tbilisi.link/tbilisiweek/4019-ryitsar-kulturyi/> (дата обращения 03.10.2022).

3. Саршвили В. Радуга созвучий Важи Азарашвили // Камертон. – 2016. – № 81. – URL: <https://webkamerton.ru/2016/07/raduga-sozvuchij-vazhi-azarashvili> (дата обращения 29.09.2022).
4. Степанова Н.В. Жанр фортепианной миниатюры в творчестве В.Ш. Азарашвили // Мир культуры: искусство, наука, образование: сб. науч. ст. Вып. 7. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. – С. 181–185.
5. Цагарели К. Важа Азарашвили. Интервью // Тбилисская неделя. 16.01.2013. – URL: <http://www.georgianpress.ru/interview/10713-vazha-azarashvili.html> (дата обращения 11.10.2022).
6. Шайхутдинов Р.Р. Музыкальное просветительство как этическая мотивация обновления концертных программ пианистов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2021. – №3. – С. 70–79.
7. Шайхутдинов Р.Р., Печерская А.Б. Формирование штриха staccato в классе фортепиано // Человеческий капитал. – 2020. – №9 (141). – С. 124–130.

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

Рольбина Елена Ильинична,
профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства
МГИМ им. А.Г. Шнитке, заслуженная артистка Республики Татарстан
e-mail: rolbinaei@schnittke.ru

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

Elena I. Rolbina,
Professor, Head of the Department of String-Bowed Art in Moscow
A. Schnittke State Music Institute, Honored Artist of the Tatarstan Republic
e-mail: rolbinaei@schnittke.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЛИКИ КАРНАВАЛОВ СЕВЕРА И ЦЕНТРА ИТАЛИИ: ТРАДИЦИИ И ОСОБЕННОСТИ

THE MUSICAL IMAGERY OF CARNIVALS IN NORTHERN AND CENTRAL ITALY: TRADITIONS AND PECULIARITIES

Аннотация. В статье в ракурсе семиотического и функционального подходов получают рассмотрение особенности музыкальных традиций карнавальных праздников севера и центра Италии. В контексте карнавалов анализируются различные музыкальные явления, которые предстают как особые системы знаков, находящиеся в тесных взаимосвязях с культурой, историей, искусством и общественной жизнью страны. Показывается, что музыкальное творчество является неотъемлемой составляющей итальянских карнавальных праздников и выполняет как культурно-эстетическую, так и коммуникативную, воспитательную и арт-терапевтическую функцию.

Ключевые слова: музыка, культура, искусство, Италия, карнавал, традиции.

Abstract. The article examines, from the perspective of semiotic and functional approaches, the peculiarities of the musical traditions of carnival festivals of northern and central Italy. There are analyzed various musical phenomena in the context of carnivals. These phenomena are presented as special systems of signs which are in close interconnections with culture, history, art and social life of the country. The author demonstrates that music is an integral part of Italian carnival festivals and plays both the culturally-aesthetic, communicative, educational and art-therapeutic functions.

Keywords: music, culture, art, Italy, carnival, tradition.

Традиции музыкального искусства и культуры Италии богаты, разнообразны и сложны, и всегда находились в сфере внимания как отечественных музыковедов: Грубер Р. И.; Бронфин Е.Ф.; Виноградов А.К.; Богоявленский С.Н.; Бушен А.Д.; Конен В.Д.; Соловцова Л.А.; Драч И.С.; Луцкер П.В, Сусидко И.П.; Кенигсберг А.К.; Шабшаевич Е.М. и др., так и зарубежных писателей и исследователей: Стендаль; Верфель Ф.; Тароцци Дж.; Тибальди – Кьеза М.; Сагден Дж.; Буркхардт, Я.; Фраккароли А.; этномузыковедов: G. Nataletti, D. Carpitella, R. Leydi, Fr. Coggiola, A. Lomax, G. Bosio, C. Vueno и мн. др. Звуковой, шумовой и музыкальный ландшафт карнавалов Италии представляет особый интерес, поскольку в нём отражается национальная картина мира, культурный код, ментальность и музыкальность народа. Среди основных особенностей карнавальной музыки отметим её свободу, игровое и вариативное начало, инверсию, где

комическое передаётся такими художественными приёмами, как агглютинация (соединение несоединимого), гиперболизация (интонация, динамика, тембр), акцентирование [3,12,13], таким образом представляя собой особый комплекс темброформ (Алябьева А.Г.). Для рассмотрения различных музыкальных явлений карнавалы праздников, как особых систем знаков, мы обращаемся к категории «темброформа», введённой Алябьевой А.Г., поскольку: «Под темброформой в узком смысле понимается качественная характеристика звука, которая охватывает тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм. Она во многом зависит от устройства инструмента. В широком смысле этот термин обозначает начало, объединяющее не только музыкальные средства выразительности, но и другие возможные средства воздействия, например, параметр цвета» [1, с.20-21]. Данное положение важно, поскольку карнавал, представляя собой полимодальный синтез искусств, обладающих различными средствами выразительности и воздействия, выполняет и различные социокультурные функции. Таким образом, как указывает Алябьева А.Г.: «Темброформа обладает коммуникативными возможностями и может рассматриваться в качестве «информационного кода безграничного мира» при обращении к артефактам традиционной музыкальной культуры» [1, с.21]. В данной статье представлены некоторые музыкальные традиции карнавалов Пьемонта, Ломбардии, Лацио, Тосканы и Марке, которые мы попытались рассмотреть в ракурсе семиотического и функционального подходов.

Карнавал в Ивреа (Пьемонт). Регион Пьемонт располагается на северо-западе Италии и известен своим карнавалом в городе – коммуне Ивреа [5]. Карнавал в Ивреа знаменит историко-фольклорным костюмированным парадом с флагами, апельсиновой битвой, а также обычаем носить красный фригийский берет, чтобы не стать объектом для метателей оранжевых снарядов. Карнавал берёт своё начало с XVI века, с давней традиции праздников, которые проводили разные районы города. Истоки карнавала уходят к средневековой легенде, согласно которой юная дочь мельника (La Mugnaia), именуемая Виолеттой, не подчинилась воле местного деспотичного правителя, возжелавшего греховным образом овладеть ею, и отрубила ему голову. Это событие послужило началом восстания народа. Таким образом, апельсин символизирует отрубленную голову тирана (вероятно, как и камни, которые народ бросал, захватывая поместье тирана), а Виолетта (для этой роли ежегодно выбирается девушка) становится самым важным персонажем карнавала, заслу-

женной героиней праздника, которая, торжественно шествует по улицам города, разбрасывая сладости и цветы. Обращаясь к музыкальной составляющей карнавала с точки зрения категории темброформы, отметим, что музыкальное сопровождение карнавала в Иврее обеспечивает городской оркестр дудок и барабанов (*Il gruppo dei Pifferi e Tamburi*) – традиционных инструментов карнавала [14,15]. Многозвучие, высокий диапазон, пронзительность и силоватость характеризуют звучание деревянных духовых инструментов, создавая атмосферу весёлой романтической сказки, тогда как барабаны придают звучанию собранность и ритмичность, присущие военному оркестру. Являясь настоящей достопримечательностью, оркестр исполняет карнавальную песню маршевого характера «*La Canzone del Carnevale*» (1858), являющуюся официальным гимном праздника, прославляющего тему народного восстания против тирании власти. Приведём здесь несколько строк этой песни:

*Una volta anticamente
Egli è certo che un Barone
Ci trattava duramente
Con la corda e col bastone».*

В песне идёт речь о жестоком бароне, который обращался с народом верёвкой и палкой, буквально съедая его, но в итоге народ смог одержать над ним победу. Песня также с приподнятым настроением исполняется хором взрослых и детей – участников праздничного шествия без инструментального сопровождения и завершается ритмичными криками «Ура!». История оркестра уходит к карнавалам XVII- XVIII веков, проходившем в Ивреа в разных районах, а также к традиции военных оркестров, что отражено в костюмах музыкантов: они предстают в красных мундирах и зеленых брюках с красными лампасами. В репертуаре коллектива можно услышать как старинные марши пьемонтской армии и марши периода Наполеона, так и старинные народные танцы, музыку эпохи Рисорджименто, связанной с объединением страны и возрождением национальной идентичности, что в игровом пространстве карнавала воскрешает в памяти исторические события, создаёт объединяющую людей атмосферу праздника, сохраняет и наглядно иллюстрирует народные музыкальные традиции региона.

Карнавал в Варалло (Пьемонт). Ежегодно с января по март в городе Варалло в провинции Верчелли можно стать свидетелем старейшей карнаваль-ной традиции [6]. Центральными масками этого карнавала являются

Marcantonio Carlavè (Маркантонио Карлавее) и его супруга Сесса (Чекка), творческими силами которых иницируются разнообразные праздничные мероприятия. Старой музыкальной традицией этого карнавала является Giobbiaccia (Джоббиачча), история которой заключается в том, что годы, начиная с 1861 по 1870, были очень тяжелыми для Вальсезии, в том числе по климатическим условиям. Чтобы спасти пострадавших жителей города от сильного пожара, который возник в следствии холодной зимы и неосторожного обращения с огнём, группа местных молодых людей в дни карнавалов организовала в пользу погорельцев сбор средств, вырученных за продажу сочинённой на местном диалекте карнаваловой песни городским поэтом и врачом Джузеппе Ротта. Так, с 1866 года в Варалло масленичный четверг последней недели карнавала стал «il giorno della Giobbiaccia», а у карнаваловой песни со временем появилось множество авторов. В последующие годы традиция сочинения и продажи карнаваловой песни – «una canzone della Giobbiaccia» в пользу нуждающихся продолжилась и существует по настоящее время, символизируя собой объединение жителей города для взаимопомощи и благотворительности.

Карнавал в Баголино (Ломбардия). Танцевальный карнавал в Баголино (Багосский карнавал) – коммуне на севере Италии, расположенной в провинции Брешиа в регионе Ломбардия, представляет собой пример самобытной фольклорной карнаваловой традиции, уходящей корнями в глубокое прошлое, к XVI веку [7]. Отличительной особенностью данного карнавала является его танцевально-музыкальный характер. Карнавал продолжается три дня: воскресенье, понедельник и вторник. Главными героями карнавала являются мужчины – танцовщики *Balarì*, которые, шествуя по городу, исполняют оригинальные танцы под музыкальное сопровождение в традиционных богато украшенных костюмах и красных шляпах с разноцветными лентами, бантами и ювелирными украшениями. Обращаясь к темброформам карнавала, отметим, что музыкальная составляющая праздника осуществляется благодаря *Sonadur* – музыкантам, оркестр которых составляют скрипки, выполняющие ведущую роль в ритмичном музыкальном репертуаре, сопровождающем танцы, а также гитары и контрабас, создающие зажигательную и волнующую атмосферу. Бархатистости, трогательности и лиричности в общий характер звучания добавляет мандолина, мягко окутывая радушием танцовщиков и слушателей. Наряду с танцорами и музыкантами существуют *Màscher* – это персонажи,

представляющие собой пожилых людей, местных жителей – крестьян. Они носят комические и уродливые маски стариков и старушек, национальную сельскую одежду. Персонажи разговаривают фальцетом, издавая разнообразные гортанные звуки и возгласы, и пристают к прохожим, трогая их за различные места. Màscher -мужчины одевают sevidòl (кевиоль) – черное платье из сукна, куртку, жилет, брюки длиной до икры. Интересной особенностью, характеризующей звуковой ландшафт карнавала и придающей ему особый колорит, являются кожаные ботинки мужчин Màscher, которые делаются на деревянной подошве с гвоздями (шпорами) для придания звучности передвижению. Женщины одеваются в юбки, фартуки и шали, украшенные вышивкой ручной работы. Дети также участвуют в гуляньях и осваивают сложное искусство танца с юных лет от своих родителей, таким образом становясь полноправными преемниками национальных хореографических и музыкальных традиций.

Карнавал в Рончильоне (Лацио). История карнавала в городе и коммуне Рончильоне, находящемся в регионе Лацио центральной части Италии, начинается с 1538 года [8]. Считается, что свои истоки рончильонский карнавал берёт из римского карнавала эпохи Возрождения и барокко, и к настоящему моменту он завоевал статус одного из старинных и красивых карнавалов центра Италии. Карнавал проходит каждый год и в его рамках устраиваются различные знаковые мероприятия, среди которых традиционный исторический парад гусар на лошадях, памяти французского правления (принёсшего этому городу немало разрушений), гастрономический карнавал национальных блюд Джотто, детский карнавал, праздник местного юмористическо-гастрономического общества «Nasi Rossi» (в пер. с итал. – красные носы), объединяющего всех любителей сатиры и юмора, способных хорошо поесть и выпить, а также парад «Corso di Gala», который является ярчайшим событием карнавала. Парад включает в себя костюмированное и маскированное шоу, движение разнообразных аллегорических фигур на плавучих платформах, музыкальное сопровождение народных оркестров, и особенно одного из старейших в регионе Лацио городского оркестра «La Banda Musicale Alceo Cantiani», основанного в 1835 году. В составе оркестра деревянные и медные духовые, ударные инструменты. Обладая широким репертуаром от классики до джаза, в период карнаваловых празднеств оркестр своими тембрами и ритмами эффектно предваряет различные парады и шествия, оживляя улицы и наполняя слушателей положительными впечатлениями. Он исполняет столь любимый жителями

города танец сальтарелло (saltare в пер. с итал. – прыгать), в котором участвуют все от мала до велика, способствуя объединению жителей, сотворчеству и приобщению к местным традициям. Парный народный танец сальтарелло, предполагающий прыжки, поклоны и обороты, популярен в центральной части Италии, и без него не обходились на римском карнавале с XVIII века.

Карнавал во Фрозиноне (Лацио). Город Фрозиноне в регионе Лацио очень древний, собственно, и история данного карнавала уходит в глубь веков. К настоящему моменту карнавал носит официальный характер и пользуется большим успехом у жителей Фрозиноне [9]. Он сочетает в себе как языческие традиции, так и контекст, связанный с историческими событиями. Кульминацией праздника становится традиционное сожжение «короля карнавала», в качестве которого, начиная с 1800 года по случаю освобождения города от тягостной оккупации французских войск предстаёт их французский генерал Жан Антуан Этьен Вашье – генерал Championnet. Знаковым и кульминационным событием карнавала является фестиваль Радека (Festa della Ràdeca), который проходит каждый масленичный вторник. Праздник имеет языческую основу и связан древними обрядами плодородия. Радека представляет собой длинный лист агавы, который в силу своей формы и большой жизнеспособности, был избран в качестве фаллического символа плодородия в обрядах, связанных с умилоствлением божеств. Присутствуют в карнавале и его традиционные элементы, такие как маски и парад плавучих платформ. Карнавальное шествие, в котором участвуют мужчины с листом агавы в руках, происходит под музыку духового оркестра, исполняющего карнавальную песню и наполняющего окружающее пространство традиционным звучанием. Исполняя карнавальную песню, участники шествия ритмично и в унисон в восходящем мелодическом движении от V к I ступени провозглашают: «Essegliè, essegliè, essegliè, essegliè», поднимая при этом вверх лист агавы и утверждая наличие своего потенциала к жизни и плодородию. Отметим, что звучащая музыка отражает характер пережитого жителями Фрозиноне. В первой части она медленная и грустная, символизирующая перенесенные народом тяготы жизни, а во второй более быстрая и радостная, постепенно уводящая участников в безудержный танец сальтарелло, знаменуя тем самым вновь обретенную свободу и независимость. Таким образом музыкальная составляющая праздника средствами музыкальной выразительности вносит вклад в привлечение внимания молодого поколения к историческому идейно-смысловому пространству, способствует объединению людей, сохранению национальной

идентичности и исторической памяти. Праздник продолжается допоздна с раздачей традиционного красного вина и пасты феттуччине.

Карнавал во Флоренции (Тоскана). История карнавала во Флоренции, расположенной в регионе Тоскана, практически в центре Италии, насчитывает несколько веков [10]. Карнавальная традиция Флоренции XV – XVI веков представлена карнавальными песнями Лоренцо Медичи Великолепного (1449 – 1492), ставшими особым жанром. Как пишет Грубер Р.И., – «в области музыкальной культуры этот период ознаменован развитием в условиях флорентийских праздников массовых демократических жанров – так называемых «карнавальных песен». Они отразили в конечном счете натиски демократического творчества на эстетское искусство аристократических верхов» [2, с.262]. Среди них особенно известна песня, посвященная Вакху и Ариадне, которая должна была исполняться хором и с музыкальным сопровождением. Приведем здесь несколько строк из этого произведения, иллюстрирующего осознание ценности праздничного бытия «в здесь и сейчас», в настоящем моменте: «Славьте, юноши и донны, Вакха и Амора днесь! Танцы, песни, лютни звоны! Наслаждайся, сердце, грезь! Места нет недугам здесь! Быть сему бесповоротно. Хочешь – так живи вольготно: Даль грядущего темна» [4, с.144]. Отметим также, что в период карнавальных празднеств во Флоренции в 1597 году (по флорентийскому календарю) впервые была исполнена «Дафна» Якопо Пери и Якопо Корси (считаемая одной из первых в истории опер), что послужило становлению и развитию оперного жанра. Традиционной маской флорентийского карнавала является Стентерелло. Он родился благодаря флорентийскому актеру Луиджи дель Буоно в конце XVIII века в театре дель Кокомо. Стентерелло предстаёт как собирательный образ флорентийца своего времени. Он бледный, худощавого телосложения, на нём одежда, характерная для восемнадцатого века: парик, брюки до колен и полосатые, разноцветные чулки. Он по-флорентийски ироничен и проницателен, не лишен хитрости, что помогает ему в непростых жизненных ситуациях. В настоящее время флорентийский карнавал представлен различными карнавальными образами со всего мира, являясь настоящим интернациональным карнавалом Италии, что способствует межкультурной коммуникации, представлению и раскрытию образа национальной идентичности в мире.

Карнавал в Фано (Марке). Карнавал в городе Фано, расположенном в регионе Марке в центральной части Италии на адриатическом побережье явля-

ется одним из самых древних карнавалов (1347 год) в Италии [11], наряду с известным во всём мире Венецианским карнавалом. Музыкальной достопримечательностью карнавала в Фано является коллектив «La Musica Arabita», что в переводе с местного диалекта означает «сердитая музыка». Экстравагантный музыкальный коллектив был основан в 1923 году силами любящих музыку ремесленников и торговцев, которые в качестве музыкальных инструментов использовали банки, бутылки, кувшины, бочки, зонтики, кофейники, мусорные баки и т.п. На протяжении ста лет ансамбль распадался и вновь возрождался, и приобрел популярность не только в самой Италии, но и в Европе. Звуковые эффекты и артистизм исполнителей приводили слушателей в восторг. Руководитель коллектива Э. Берарди посвятил ему всю свою жизнь. Ему удалось сохранить свой коллектив и в годы фашистской оккупации, и после войны. Собрав воедино своих друзей и коллег, он стал возрождать фольклорную традицию города. Причудливые инструменты «La Musica Arabita» создают свою неповторимую тембромформу карнавала. Они получили в народе название «batanaì» («батанаи»), а музыка, созданная простым народом, со временем стала называться «bidonata» («бидоната»), поскольку для её исполнения использовались оригинальные инструменты, которые представляли собой карикатуры, пародирующие фортепиано, скрипку, арфу, флейту и другие классические музыкальные инструменты. Их комическое дребезжание, писк и свист, стук оригинальных молотков, хлопанье крышек кастрюль, звуки стекла и металла можно услышать в качестве аккомпанемента к известным композициям, исполняемым на классических музыкальных инструментах. Именно из-за отсутствия у народа возможности приобщиться к высокому музыкальному искусству, и как следствие из-за неприятия простыми людьми благозвучной музыки, возник коллектив под названием «Сердитая музыка» или «Musica Arabita», который и в настоящем времени объединяет людей в совместном творчестве, выполняя поистине арт-терапевтическую функцию. Таким образом музыкальный коллектив стал сатирическим ответом народа на проблему социального неравенства и элитарности высокого музыкального искусства в конце XIX века, воплощая в музыке карнавальную свободу игры, инверсию и вариативность, в соединении несоединимого, гиперболизации и акцентирования.

Подходя к выводам, отметим, что краткое рассмотрение некоторых особенностей музыкальных традиций карнавалов севера и центра Италии в русле семиотического и функционального подходов, в ракурсе категории тембро-

формы, открывает перспективы по-новому осмысливать возможности «мягкой силы» карнавала как синтеза искусств в сохранении культурных традиций и национальной идентичности в эпоху глобализации. Особое значение при этом имеет язык музыки с его средствами выразительности, способствующими выстраиванию экологичного коммуникативного пространства, эстетическому и патриотическому воспитанию подрастающего поколения и социальной арт-терапии.

Литература

1. Алябьева А.Г. О природе континуальных и дискретных свойств темброформы// Культурная жизнь Юга России. – № 4 (42), 2011. – с.19 – 21.
2. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки [Текст]: [Учеб. пособие для музыковедческих отд-ний консерваторий] / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра всеобщей истории музыки. – Москва: Музгиз, 1960. – 1 т. – 489 с.
3. Денисов А.В. О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С.206-227. DOI: 10.7256/2306-1618.2012.1.50
URL:https://e-notabene.ru/ca/article_50.html
4. Лоренцо Медичи и поэты его круга. Избранные стихотворения и поэмы – М.: «Водолей», 2013. – 190 с.
5. Официальный гид исторического карнавала в Ивреа (итал.) [Электронный ресурс] – URL: <https://www.storicocarnevaleivrea.it/site/theme/pdf/GUIDA-UFFICIALE-Lo-Storico-Carnevale-di-Ivrea.pdf> (дата обращения: 21.06.23).
6. Официальный сайт карнавала в Варалло (итал.) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.carnevalevarallo.com/storia-del-carnevale-di-varallo/> (дата обращения: 21.06.23).
7. Официальная страница карнавала в Баголино (итал.) [Электронный ресурс]. – URL: <https://bagolinoinfo.it/il-carnevale-di-bagolino/> (дата обращения: 21.06.23).
8. Официальный сайт карнавала в Рончильоне (итал.) [Электронный ресурс]. – URL:<https://carnevaledironciglione.org/> (дата обращения: 21.06.23).
9. Официальная страница карнавала во Фрозиноне (итал.) [Электронный ресурс]. – URL:<https://www.comune.frosinone.it/> (дата обращения: 21.06.23).
10. Официальный сайт карнавала во Флоренции (итал.) [Электронный ресурс]. – URL:<https://www.carnevalfirenze.com/>(дата обращения: 21.06.23).
11. Официальный сайт карнавала в Фано (итал.) [Электронный ресурс]. – URL:<https://www.carnevaledifano.com/>(дата обращения: 21.06.23).
12. Цукер А. Особенности музыкального гротеска // Цукер А. Единый мир музыки: Избранные статьи. Ростов-на-Дону, 2003. – С. 14-26.
13. Шаймухаметова Е.Р. Музыка в системе карнавальской культуры: На примере западно-европейской традиции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2002. – 24 с.

14. *Gli Strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*. A cura di R.Leydi e F.Guizzi. Lucca, LIM, 1996 – 352 p.
15. *Guizzi F., Meandri I., Raschieri G., Staiti N. Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del Carnevale di Ivrea*, LimEditrice, Lucca, 2006.

Орлова Екатерина Марковна,
кандидат психологических наук, доцент кафедры философии,
истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке,
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

Ekaterina M. Orlova,
PhD of Psychological Sciences,
Associate Professor of the Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО ГИМНА В ВОСПИТАНИИ ПАТРИОТИЗМА ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

THE ROLE OF THE NATIONAL ANTHEM IN THE EDUCATION OF PATRIOTISM OF THE YOUNGER GENERATION

Аннотация: Статья посвящена краткому обзору истории возникновения жанра государственного гимна как особого торжественного песнопения. Особое внимание в исследовании уделено истории создания Государственного гимна Российской Федерации и его месте в системе патриотического воспитания молодежи.

Abstract. The article is devoted to a brief overview of the history of the emergence of the genre of the national anthem as a special solemn chant. Special attention is paid to the history of the creation of the National Anthem of the Russian Federation and its place in the system of patriotic education of young people.

Ключевые слова: Государственный гимн, торжественная песня, Отечество, патриотизм, культура, семейные ценности, русский мир

Keywords: National anthem, solemn song, Fatherland, patriotism, culture, family values, Russian world.

«Хочу сиять заставить заново...»

В. Маяковский

Слово «патриотизм» в современном обиходе оказалось весьма затертым и непопулярным. Между тем сейчас, когда подлинные ценности культуры и гражданского мироощущения снова возрождаются из пепла и становятся неотъемлемой частью народного сознания, настало время снова поговорить об этом фундаментальном для российского мироощущения понятии.

Любовь к Отечеству, как и любовь к родителям, естественное чувство человека. Но, как показала практика последних десятилетий в близлежащих к нам странах, оно во многом определяется и формируется двумя важнейшими факторами: родительским воспитанием и инструментами политического воздействия государства. Пример современной Украины является показательным. С одной стороны, националистические силы при прямой поддержке англо-американского империализма сумели сформировать часть мо-

лодого поколения, полностью принявшего неофашистскую националистическую идеологию. С другой стороны, часть этого же молодого поколения выросшая под давлением националистической и неонацистской пропаганды, смогла сохранить в себе русский патриотический дух, русский язык и культуру, и российское мировосприятие, и социальные устои. Это могло произойти только благодаря крепким семейным ценностям, столетиями передаваемым от отца и матери своим детям, от дедов и бабушек – своим внукам и правнукам. Эта семейная традиция и является главным государственным устоем общества. Это вновь доказывает слова Аристотеля о том, что семья – основа государства¹, и в состоянии сохранять социально-государственные культурные ценности даже под гнетом деструктивных общественных сил. Соединенные вместе, эти семьи Новороссии сформировали новые государственные образования, вставшие против ненавистного неофашистского режима. Возникает вопрос: нужна ли тогда какая-то специальная государственная работа по воспитанию молодежи, если с ней справляется семья? Нужна. Потому и украинский пример это показывает со всей очевидностью, что семья как субъект социума со всеми своими социальными устоями, традициями, верованиями и культурой сама является плодом воспитания не только предыдущих поколений, но и многовековой государственной политики в целом, включая религиозную и культурную политику, и нуждается в постоянной поддержке и подпитке духовных ценностей со стороны государства.

Как воспитывать патриотизм – любовь к Отчизне – тема для отдельного большого фундаментального исследования. В настоящей статье мы коснемся лишь некоторых аспектов этого важнейшего социального института – роли Государственного гимна в системе социальных культурных ценностей Российской Федерации и воспитании молодежи.

¹ Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С.376 – 644: V (1260b)

<... > 12. Так как всякая семья составляет часть государства, а все указанные выше люди являются частями семьи и так как добродетели отдельных частей должны соответствовать добродетелям целого, то необходимо и воспитание детей и женщин поставить в соответствующее отношение к государственному строю; и если это не безразлично для государства, стремящегося к достойному устройению, то надо иметь также достойных детей и достойных женщин. И с этим необходимо считаться, потому что женщины составляют половину всего свободного населения, а из детей потом вырастают участники политической жизни. <... >

Значение и сила влияния музыки на широкие народные массы были отмечены еще в глубокой древности, когда песнопения религиозных обрядов и мистерий помогали жрецам, священникам, волхвам, шаманам и другим деятелям культа формировать массовое сознание, подчиненное определенной государственно-религиозной парадигме. Но музыка, как неотъемлемая часть культуры человечества, являлась выражением не только религиозных, но и обычных бытовых действий, а также разного рода душевных переживаний человека. Она помогает и жить, и любить¹. Она сопровождает человека всегда, с тех пор, как он научился петь. И пение – этот удивительный вид деятельности души человека – сопровождает человечество на протяжении тысячелетий. Именно пение и особенно совместное пение людей создало удивительный по существу своему вид искусства, выкристаллизовавшийся на протяжении веков в отдельный жанр торжественного песнопения – гимна. Эта торжественность возникла из совместного прославления сил природы и богов, все более на протяжении столетий приобретая сакральную окраску. Древние народы – шумеры, египтяне, эллины, евреи и персы слагали и пели гимны во славу своих богов. Возникшее христианство унаследовало и укрепило традицию торжественных религиозных песнопений. Суть их не менялась – восхваление бога было единственным и главным содержанием гимнов. Но в эпоху Реформации и жестоких религиозных войн в Европе гимны вышли за пределы соборов и ушли в народ. Религиозные песни стали военными гимнами. Прошло еще пара столетий, и гимны стали восхвалять лидеров религиозных движений, а затем поднялись до восхваления монархов, став королевскими, в позже и имперскими гимнами. Французская революция и XIX век дали Европе новые гимны: и революционные, и монархические, и просто народные, посвященные родной стране. К концу XIX века гимны стали уже официальными символами государства. Торжественные песнопения олицетворяющие патриотические чувства народа, сделались знаком народного объединения теперь уже не по религиозному или революционному, а по территориальному, государственному признаку. Торжественные песни превратились в государственные гимны.

¹ И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач. Марш веселых ребят из к/ф. “Веселые ребята” (1936 г.)

И.В. Сталин – автор конституции СССР 1936 года, понимал, что стране нужен новый народный или, как повелось говорить в советскую эпоху, национальный гимн взамен Интернационала – песни без отечества. Но к 1936 году страна еще была не готова к новому гимну вместо Интернационала. О нем думал только Сталин. Поэтому Конституция СССР 1936 года определила только герб и флаг страны. Место для гимна Сталин приберег. Следует понимать, что, хотя партийный гимн Интернационал П. Дегейтера со словами А.Я. Коца использовался в качестве гимна СССР, но таковым не являлся. Он был принят Совнаркомом в 1918 году как гимн РСФСР и достался СССР (1922 г.) «по наследству». Конституция 1936 года Интернационал тонко обошла вниманием.

Вторая половина тридцатых годов была ознаменована поворотом советской пропаганды от интернационального к своему родному, народному и советскому. После продолжительного догматического периода пролетарского интернационализма возник интерес к отечественной истории и культуре. И этот интерес усиленно поощрялся во всех сферах культуры. Единственное, о чем стыдливо не говорили со времен ленинской статьи «О национальной гордости Великороссов» – это о том, что культура русская. К сожалению, эта тенденция сохранилась и по ныне. Но стержнем российского государства всегда был русский народ и его культура. Так было и в Советском Союзе. Сталин это прекрасно понимал. Он понимал, что новой советской стране гимном должна быть новая песня – советская по содержанию и русская по существу. Он искал и ждал нужную песню.

Нужная песня появилась в 1939 году. «Песня о партии» Александрова очень понравилась Сталину, но сделать ее гимном страны он не успел – началась война. Она остановила многие государственные и творческие процессы. Теперь было «все для фронта – все для победы». Но уже в 1942 Сталин неожиданно для всех вдруг поднимает вопрос создания гимна СССР. Композиторам и поэтам ставится задача создания новой песни. Однако оптимистом, видимо, тогда был только Сталин. Ситуация на фронтах не способствовала творческому вдохновению ни композиторов, ни поэтов. Задание Советского правительства было по сути проигнорировано. Упорный Сталин вновь поднимает вопрос о гимне в 1943 году. Весь год активно идет конкурс, советские композиторы и поэты работают над сочинением музыки и слов. Конкурсная комиссия рассмотрела 224 варианта песен и текстов, и в декабре новый (а по сути первый) государственный гимн СССР был принят и впервые исполнен по радио в ночь на 1 января 1944 года. Победила и стала Государственным гимном СССР музыка

«Песни о партии» Александрова, с легкой руки Сталина переименованная после первого исполнения в «Гимн партии большевиков (ВКПб)». К ней поэтами С.В. Михалковым и Г. Эль-Регистаном был написан новый стихотворный текст, отредактированный лично Сталиным.

В чем же секрет успеха песни А.В. Александрова?

Думаю, что в искренности. Песня, ставшая гимном нашей великой страны, родилась не по заказу, не по приказу или в силу необходимости. Она возникала как вершина творческого поиска композитора А.В. Александрова. Более десяти лет он оттачивал мелодию и форму песни в более ранних работах, и наконец нашел. «Песня о партии» (1939) впитала в себя авторские наработки песен «Жить стало лучше» (1936) и «Красный Флот в песнях» (1928, клавира не сохранился). Также, как и «Жить стало лучше», она написана на стихи Лебедева-Кумача и по содержанию текста могла бы ничем не выделяться из сотен других советских песен тридцатых годов прошлого века. Но музыка этой песни оказалась неординарной.

В 1928 году, когда А.В. Александров был приглашен в создаваемый ансамбль Красноармейской песни, ему было уже сорок пять лет, из которых двадцать пять он работал регентом лучших церковных хоров Санкт-Петербурга, Твери и Москвы, включая должность регента хора московского храма Христа-Спасителя, был автором многочисленных духовных сочинений и литургических песнопений. Он прекрасно знал не только русскую академическую музыкальную классику, но и русскую духовную музыку, традиции русского церковного пения, которому композитор посвятил большую часть своей дирижерской и композиторской карьеры. Именно на этих традициях русского духовного песнопения строится мелодика и гармония песни.

Строгая диатоника с отклонением в тональность доминанты в конце первого периода и энергичный маршевый ритм – все это появилось еще в песне «Жить стало лучше», сохранится и получит дальнейшее развитие в сочиненной буквально по ее стопам «Песне о партии». Хотя припев первой песни мелодически значительно отличается от будущей «Песни о партии», в нем уже заложена еще одна важная гармоническая формула. Она ляжет и в основу второго предложения запева, а также припева будущего гимна.

Основой «Песни о партии» А.В. Александрова служит два элемента, позаимствованных из своей же «Жить стало лучше». Первый элемент – это запев песни 1936 года, ставший основой первого предложения нового сочинения.

При полном гармоническом повторении запева первой песни, мелодия первого предложения второй (песни) стала более широкой за счет расширения диапазона на терцию вверх. Благодаря этому, восходящее движение мелодии с четвертого по восьмой такт получилось более плавным, торжественным, более эпическим. Второй элемент – это мелодико-гармоническая формула, примененная композитором в припеве «Жизнь стала лучше». Это простенькая секвенция I-V-VI-III и далее II₇-I₆-D/D-V₇. В новой песне она легла в основу второго предложения запева и первого предложения припева. При этом гармоническая повторяемость обоих разделов нисколько не отражается на восприятии свободно льющейся мелодии, а наоборот создает впечатление удивительной целостности произведения, придает песне торжественность и величавость. Кроме того, окончание припева (первая вольта) и окончание запева почти полностью идентичны. Композитор только поднял партию сопрано терцией выше альты, в точности повторяющего партию сопрано из окончания запева. Такая простая композиторская «химия» крепко спаяла весь музыкальный материал гимна. Куплетная форма традиционно используется в гимнических сочинениях, но является при этом и серьезным камнем преткновения для авторов, поскольку довольно сложно добиться одновременно единства и разнообразия частей в таком лаконичном жанре как гимн. Примененный же Александровым гармонический прием позволил ему добиться удивительной монолитности музыкального материала, легко ложащегося на слух и хорошо запоминающегося.

«Песня о партии» на стихи В. Лебедева-Кумача сочинена и записана на пластинку в 1939 году. Можно сказать, что музыка «Песни о партии» и была полностью использована для будущего Гимна СССР: в мелодиях этих двух песен есть только одно маленькое ритмическое расхождение (изменение тональности, естественно, значения не имеет) в хоровой партии в первой и второй вольтах. Это расхождение продиктовано только поэтическим текстом, определяющим ритмическую организацию последней строки припева. При этом партия оркестрового сопровождения в обеих песнях идентична.

«В этом гимне мне хотелось соединить жанры победного марша, чеканной народной песни, широкого эпического русского распева. И позднее, работая над усовершенствованием Гимна Советского Союза, мне хотелось сделать

так, чтобы он был другом и вдохновителем человека-гражданина, помогающим ему переносить испытания, вызывающим чувство радости и гордости за нашу советскую Родину», – говорил сам автор¹.

Преимуществом Александрова перед другими участниками конкурса 1943 года было то, что он не стремился создать государственный/национальный гимн. Он ко времени конкурса уже написал яркую песню, свободно воплощая в ней свой композиторский стиль, базирующийся на русской народной и церковной музыке. Можно смело сказать, что Александров буквально был весь «пропитан и пронизан» церковной музыкой и русскими народными песнями, которые он в большом количестве обрабатывал для Краснознаменного ансамбля. Вот почему, сочиняя «Песню о партии», Александров не испытывал тех мук, на которые были обречены все остальные участники конкурса. Ему не нужно было думать ни о народности, ни о гимничности, ни о молитвенности, ни о партийности. Ему не нужно было писать на утвержденный текст, наоборот, текст писался под его готовую музыку. Поэтому в ней нет ничего искусственного, надуманного, наносного. Ничего эпигонского. Если он кого-то и повторял, то только самого себя, развивая свою собственную музыкальную мысль, высказанную эскизно в песне «Жить стало лучше». Он был единственным свободным и самым искренним художником из всех, кто был вовлечен в конкурсную работу, поскольку написал эту музыку по своей инициативе и задолго до конкурса. Представляется, что именно поэтому ему удалось выразить в своей песне (подсознательно, не нарочно) нечто особо сокровенное и характерное для русской души. Это характерное и уловил Сталин – тонкий психолог, эстет и в молодые годы способный поэт.

Краеугольным камнем в сталинском понимании текста гимна является первая строка первой строфы (первый запев):

Союз нерушимый республик свободных
Сплотила навеки великая Русь.

¹ Шилов А.В. 20 лет Краснознаменного имени А.В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии: Летопись творческой жизни коллектива [1928-1948]. М.: МУЗГИЗ, 1949. С. 59.

Великая Русь, сплотившая народы нашей страны – была и остается важнейшей основой государственного культурного строительства. Это на официальном уровне. А на бытовом уровне новый гимн не сразу вошел в обиход. Были жалобы рабочих и крестьян на «сложность» музыки, но было и понимание государственного и партийного аппарата о необходимости пропаганды гимна всеми доступными средствами в широких массах трудящихся. И результат не заставил себя долго ждать. Песня полюбилась и вошла в сознание народа. И, как в дальнейшем показала история, вошла в сознание на генетическом уровне!

После XX съезда КПСС (1956 г.) и «разоблачения культа личности Сталина», гимн СССР исполнялся без слов, только в оркестровом звучании. В 1977 году новая конституция СССР впервые включала в себя три государственных символа – герб, флаг и гимн. Уже силой Основного закона закрепилась победа музыки А.В. Александрова, к которой С.В. Михалков написал новый текст, неупоминающий ни Сталина, ни кого-либо еще кроме «вечно живого» великого Ленина.

А что же с гимном РСФСР?

Курьезом оставался факт отсутствия собственного государственного гимна у РСФСР, «на веки сплотившей» вокруг себя «союз нерушимый республик свободных». Это была единственная республика СССР, не имевшая собственного гимна (!). Формально «Интернационал», бывший гимном партии, оставался и гимном Российской Советской Федеративной Социалистической Республики. Однако на практике никогда в этой роли не использовался. В конце пятидесятых – начале шестидесятых годов Н.С. Хрущев пытался провести республиканский конкурс на создание гимна, но так до конца дело и не довел, хотя ряд авторов написали очень достойные песни. Верховный Совет РСФСР исправил это странное положение дел лишь летом 1990 года, когда был наконец принят гимн РСФСР – «Патриотическая песня» М.И. Глинки. Несмотря на название, песня слов не имела. Гимн приняли без слов в надежде на дальнейшее сочинение текста. Но времени не хватило. Годом позже Советский Союз был денонсирован.

Десятилетие гимна РСФСР / России М.И Глинки наглядно показывает, что без надлежащей пропаганды и усилий средств массовой информации даже такая замечательная музыка не может захватить народные массы и вытеснить из их сознания полюбившуюся и ставшую привычной мелодию гимна СССР. Народ эту музыку просто не знал, а потому не понял, не оценил, не полюбил.

Но по большому счету народу было не до гимна – страна разрушилась, экономика рухнула. Как говорится, не до песен!

Но вновь в нашей стране появился человек, которому в тяжелом 2000 году было дело до государственного гимна. Тогда, двадцать три года тому назад многим вопрос смены гимна казался неактуальным и даже в корне неправильным! Однако, на государственном гимническом конкурсе вновь победила музыка А.В. Александрова, к которой С.В. Михалков написал третий вариант текста – без Сталина, без Ленина, без коммунизма, но с Россией – единым отечеством всех народов огромной страны. Только сейчас, в период Специальной военной операции на Украине, стала понятной дальновидная политика президента России В.В. Путина, вернувшего стране советский гимн, как цементирующий элемент массового народного сознания; советский по истории создания и первоначальным текстам, но русский по музыкальному языку, по душе, российский по своей сути. Государственный гимн Российской Федерации (Александрова/Михалкова) стал не просто формально закрепленным символом государства. Он стал подлинно народным гимном, объединившим историю и современность. Гимном, с которым наша страна победила фашистскую Германию в 1945, с которым Ю.А. Гагарин полетел в космос в 1961, с которым было совершено несчетное количество побед, достижений и свершений. Гимном, в котором объединяются и ностальгия по прошлому, и гордость за настоящее; в котором историческая преемственность является основой культуры и государственности.

Вот об этом наш Гимн – русский и российский. Он и об отечественной истории, и о семейных и культурных ценностях, и о свободе без ущемления прав других народов и стран. Он о любви к Отечеству, дружбе народов и единстве государственности. С этим гимном мы продолжаем строить наш русский мир, который по сути своей российский. Ибо для границы мы все русские – и русские, и татары, и евреи, и украинцы, словом – все народы нашей необъятной страны. Об этом и нужно рассказывать и детям, и подросткам, и студентам всегда, когда мы говорим о Государственном гимне. И, главное, петь! Вместе, чисто и радостно:

«Славься, страна! Мы гордимся тобой!»

Литература

1. Жаркова А.А. Парадигмальный подход к реализации государственной культурной политики в учреждениях культуры // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 6-16.
2. Алданов Н.М. Роль оркестров русских народных инструментов в национально-культурной самоидентификации российского общества // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 4. – С. 36-48.

Карбанов Алексей Алексеевич,
доцент кафедры оркестрового дирижирования
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: alexeykarabanov440@gmail.com

Karabanov Alexey A.,
Associate Professor of Orchestral Conducting Department
in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: alexeykarabanov440@gmail.com

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АЗИИ В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ АЛЕКСАНДРА ХАРУТО: ПАМЯТИ УЧЁНОГО¹

TRADITIONAL MUSIC OF ASIA IN COMPUTER RESEARCH ALEXANDER KHARUTO: IN MEMORY OF THE SCIENTIST

Аннотация. Статья посвящена одной из важных областей научной деятельности известного российского учёного А.В. Харуто. С музыковедческих позиций автор представляет компьютерные исследования традиционной музыки Азии, выполненные в Московской консерватории в период 1997-2021 годов с помощью программы SPAX А.В. Харуто. Автор на протяжении обозначенного периода наблюдал за работой учёного и проводил с ним совместные исследования музыки Закавказья, Центральной Азии и Дальнего Востока. В статье рассмотрены исследования традиционных вокальных техник народов Азии, специфики строя и звукоизвлечения музыкальных инструментов, проблемы определения реального звукоряда во время исполнения. Рассмотрены некоторые труды учёного в области исследования звука в музыкальной науке, приводятся оценки исследователей, работавших с ним в данной области. Оцениваются перспективы развития этого направления в нашей стране.

Ключевые слова: компьютерные методы, традиционная музыка Азии, вокальные техники, музыкальные инструменты Азии, программа SPAX А. В. Харуто, Московская консерватория, компьютерный анализ звука

Abstract. The article is devoted to one of the important areas of scientific activity of the famous Russian scientist A.V. Kharuto. From the musicological point of view, the author presents computer studies of traditional music of Asia, carried out at the Moscow Conservatory in the period 1997-2021 with the help of SPAX programme by A.V. Kharuto. During this period the author observed the work of the scientist and conducted joint research with him on the music of Transcaucasia, Central Asia and the Far East. The article deals with the studies of traditional vocal techniques of the peoples of Asia, the specificity of the structure and sound production of musical instruments, the problem of determining the real sound order during the performance. Some works of the scientist in the field of sound research in musical science are considered, the estimations of the researchers who worked with him in this field are given. Prospects of development of this direction in our country are estimated.

Keywords: computer methods, traditional music of Asia, vocal techniques, musical instruments of Asia, computer analysis of sound, SPAX programme A. V. Kharuto, Moscow Conservatory.

¹ Часть материала статьи была представлена на VIII-ом Симпозиуме исследовательской группы тюркоязычных народов Международного Совета по Традиционной музыке (8th Symposium of the ICTM Study Group on Music of the Turkic Speaking World, 4-9.09.2022, Issyk Kul, Kyrgyzstan). Материал ранее не публиковался.

В последней трети прошлого столетия исследования музыки народов Азии, наряду с историей, теорией музыки, этномузыкознанием, стали проводиться в рамках нового научного направления – компьютерной этномузыкологии [20], чему способствовала деятельность созданного в 2000 году Международного общества по извлечению музыкальной информации (ISMIR – International Society of Music Information Retrieval), куда вошли, в том числе, учёные из разных стран Азии: Китая, Индии, Японии, Турции, Ирана и других [18]. Компьютерные исследования традиционной музыки Азии стали осуществляться учёными Китая, Индии, Японии, Турции, Ирана и других.

В России подобные работы проводились в Новосибирске, Санкт-Петербурге и Москве. В стенах Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского они осуществлялись заведующим кафедрой музыкально-информационных технологий, кандидатом технических наук, доцентом А.В. Харуто (1949-2021) на основе ряда разработанных им программ, в том числе, авторской программы SPAX¹ (далее подробно) [9]. Мой более чем двадцатилетний опыт работы с этим замечательным творческим человеком лёг в основу этой статьи и частично будет носить характер воспоминания. Я анализирую его работу как историк музыки, этномузыковед-востоковед поскольку техническую сторону нашей совместной работы по исследованию разных культур мира всегда обеспечивал Александр Витальевич.

Рис.1 А.В. Харуто (фото из личного архива автора)



¹ А.В. уточнял, что создал эту программу в 2000 году, до неё был разработан ряд программ для операционной системы ДОС. [11, с.9].

Будучи кандидатом технических наук (1989, специальность – теория связи), Александр Витальевич не сразу пришёл в мир музыки. После окончания Московского электротехнического института связи (МЭИС) он долгое время трудился в закрытом учреждении, так называемом «почтовом ящике». В 1993 году он начал работать в Вычислительном центре Московской консерватории, в следующем году возглавил его, участвовал в работе акустической лаборатории. На её базе был организован Научно-учебный центр информационных технологий, которым Александр Витальевич руководил с 2006 года до конца своей жизни [14].

В Вычислительном центре он занимался проблемами музыкальной акустики, академического и народного пения, проблем звука. Вместе с ним в центре сотрудничали такие знаменитые учёные, как Е.В. Назайкинский, В.П. Морозов, Ю.Н. Рагс и др. В середине 1990-х годов для спектрального анализа голосов в проекте – «Музыковедческий и экспериментально-теоретический анализ выразительности музыкального исполнения» (общее руководство проектом осуществлял Ю.Н. Рагс) Александр Витальевич создал программу STAT2¹.

В сферу научных интересов учёного постепенно входило исследование музыки разных народов, как традиционной, так и композиторской, создание и апробация учебных компьютерных программ, помогающих вокалистам, инструменталистам быстро достичь чистой интонации, а также музыковедам в развитии навыков точной нотации и анализа фонограмм. Он также читал лекции по музыкальной информатике студентам и преподавателям (последним – на курсах повышения квалификации).

В 1997 году А.В. Харуто провёл анализ 36 вокальных образцов кхмерского фольклора для диссертации камбоджийского композитора и музыковеда Хима Сопхи [14]. В этих образцах Александр Витальевич исследовал различные виды вибрато, его выводы создали условия для «объективной типологизации <...> приёмов народного пения» [11, с.316]. Это был его первый опыт анализа традиционной музыки Азии, в дальнейшем эта сфера займет значительное место в его работах.

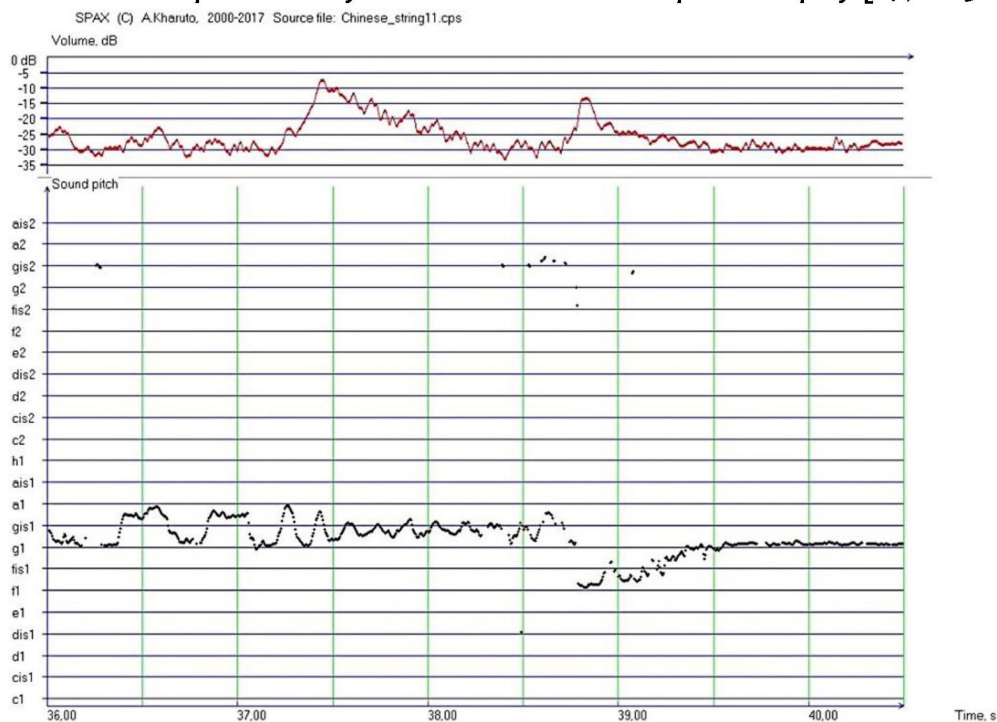
Особое внимание А.В. Харуто уделял компьютерным методам анализа звука в музыковедении, поскольку, по справедливому замечанию Ю.Н. Рагса

¹ Оценивая результаты этих и сходных зарубежных проектов Ю.Н. Рагс, писал: «Так музыкально-теоретические, музыкально-акустические знания, особенно точные объективные знания, из абстрактных стали конкретными, вышли в содержание самих методов» [8, с.55].

«... познание музыкального звука, его отдельных свойств, познания особенностей его восприятия» остаётся актуальной темой музыкознания и в наши дни [8, с.54]. Для компьютерного анализа методами прикладной математики и была создана программа SPAX. Александр Витальевич выделил такие её возможности, как получение расчёта: «текущего спектра звукового сигнала <...>, текущей интенсивности звука (динамического профиля) <...>, текущего значения высоты звука <...>», а также анализа: «параметров спектра, <...> параметров динамического профиля <...>, элементов звуковысотного профиля, <...> вычисления статистических характеристик динамического спектра, звуковысотного рисунка» и др. [11, с.219].

Представление результатов компьютерного исследования в этой программе возможно получить в виде: *фонограммы* (последовательность отсчётов мгновенных значений сигнала), *мелограммы* (графическое представление звуковысотного рисунка) и *сонограммы* (графическое представление динамического спектра), в виде цифровых таблиц и графиков. Автор подчёркивал, что анализ по указанным параметрам программа осуществляет одновременно [12, с.312].

Рис. 2. Мелограмма звучания китайской скрипки эрху [17, с.138] ¹



¹ На мелограмме объективно проявляется характерная особенность звукоизвлечения китайской скрипки- непрерывность звучания и орнаментальная артикуляция, проявляющаяся в непрерывном волнообразном звуковом рисунке (термин мой – В.Ю.)

В комплексе факторов, необходимых для компьютерного анализа звука, Александр Витальевич выделял *спектр*, как обобщающую математическую характеристику звука, включающую в себя и феномен тембра и дающую возможность анализа выраженности *формант*, что, как известно, определяет качество голоса певца. Учёный писал о важности для музыковедения «точного спектрального анализа звука», необходимости сравнения спектра звука в период атаки и затухания или в течение фрагмента исполняемой музыки [12, с.311].

Важным аспектом он также считал *высоту основного тона*. Из точечного анализа высоты создаётся звуковысотный рисунок, его анализ, в свою очередь, позволяет выявлять особенности интонирования: тоны, глиссандо, «звуковысотное вибрато» и др. [11, с.18]. Эти факторы важны для описания исполнительского стиля академического или традиционного музыканта. Высота тона определяется с помощью шкалы, которая формируется исследователем. Долгое время А.В. Харуто работал с общепринятой шкалой равномерно-темперированного строя (в этом же строе осуществляется анализ большинства образцов музыки в ISMIR), пока я не обратила его внимание на то, что отклонения от этой шкалы в культурах Азии создают крайне неудобные для музыковедческого анализа цифровые ряды. Кроме того, в традиционной музыке <...> интервалы между ступенями обычно значительно меньше, чем в академической музыке, что делает расшифровку в рамках 12-полутонового ряда весьма неточной» [16, с.163]. Мы стали устанавливать другие шкалы. К примеру, для анализа арабских классических циклов – макамов, нубы применялись шкалы в $\frac{1}{4}$ тона (50 центов) принятые в современной арабской теории музыки, интервал в 25 центов определился в качестве системообразующего в анализе рецитации Корана [12, с. 296-297].

Александр Витальевич ответственно подходил к полученным результатам, спрашивал моё мнение как музыковеда. Так в поисках интервалов 25 и 50 центов у молодых исполнителей и представителей старой школы мы сравнивали фонограммы известного мастера таджикского Шашмакома Нерье Аминова (1916-1996) и его сына – Рошеля. Большой разницы не обнаружилось,

поскольку Рошель Аминов обучался исключительно в устной традиции у своего отца¹. Обработав большее число фонограмм разных музыкантов, мы получили уже стабильные показатели. Интервалы в 25 центов были найдены нами в азербайджанской, узбекской, турецкой, арабской музыке. Укрупнение интервалов у современных исполнителей показывало изменения музыкального мышления музыкантов в процессе сближения с европейской музыкой. Так представители старой школы чаще употребляли такие интервалы, в то время как молодые музыканты, получившие образование в национальных консерваториях, ориентировались на более широкие интервалы [20, с.98].

С помощью программы SPAX исследовались проблемы тувинской и алтайской казахской и музыки других тюркских народов, впервые осуществлён компьютерный анализ калмыцких традиционных инструментов [1], музыку Китая исследовали с помощью его программ Т. Будаева и Янь Цзянань [2; 17], Камбоджи – Хим Сопхи, Кореи – Ли Ын Кён [5] и многие другие. Отдельное внимание уделялось анализу вокальных техник и манер пения в тувинском хоомее, узбекском и таджикском макоме, китайском традиционном театре цзиньцзюй (пекинская опера), рецитации Корана и религиозных жанров у арабов, иранцев и российских мусульман (последнее в работах З.А. Имамудиновой [3]). Он часто сравнивал академическую и традиционную манеры исполнения, раскрывая своеобразие вокальных техник. Результаты этих работ, открывали новые перспективы изучения традиционной музыки. Так в исследовании Е.К. Карелиной были наглядно продемонстрированы различия трёх стилей горлового пения тувинцев: *сыгыт*, *эзеңгилээр* и *барбаңнадыр* [4, с.88-89]. В другой их работе [13] были выявлены индивидуальные особенности формирования системы обертонов, количества формант. Это позволило сделать вывод о многослойности структуры звука в горловом пении и скрытой «внутренней диссонантности» звучания, которую невозможно отразить в нотных расшифровках [11, с.332-333]. Е.К. Карелина, оценивая опыт совместной работы с учёным, подчёркивала, что «анализ образцов хоомея<...> помог мне убедиться в том, что

¹ «Виолетта Николаевна, я провел сопоставление по интервалам. От Н. Аминова у меня вроде только одна фонограмма – Сарахбори Сегох (или должны быть еще другие?). Разница небольшая, но заметна. Правда, там самих интервалов мало – от 10 до 15, так что оценка очень приближенная. При ограничении на минимальный интервал около 20-30 центов "островков стабильности" нет, все очень случайно. При ограничении 40-50 центов малые интервалы отсекались – но разность между высотами ступеней часто оказывается кратна 25 центам». ¹ Письмо от 14.10.2017. Личный архив автора.

так называемое «сольное двухголосие» – это неверный по сути термин <...>, поскольку реальная звуковая масса хоомея включает гораздо больше слоев (их хорошо видно на расшифровках в его программе), точнее было бы тогда уж говорить о “сольном многоголосии”» а «выяснение внутреннего гармонического устройства хоомея, допускающего по вертикали весьма диссонантные комплексы <...> позволило мне предполагать сущностную слуховую установку национальных композиторов на соответствующую вертикаль»¹.

Не менее интересны компьютерные исследования А.В. Харуто и Т.Б. Будаевой специфики голосов китайского традиционного театра цзиньцзюй (пекинская опера). Материалом послужили более 150 образцов, собранных Т.Б. Будаевой в Китае в 2015-2017 годах, был произведён анализ характеристик спектра, динамики, высокой и низкой певческих формант, содержащейся в них энергии. Наглядно показать специфичность звука в цзиньцзюй удалось с помощью сонограмм. На них можно было увидеть разные уровни Высокой певческой форманты (ВПФ), которая, как и в Центральной Азии, оказалась не единственным определяющим фактором выразительности голоса. Была также выявлена разница в коэффициенте соотношения высокой и низкой певческих формант (НПФ) в зависимости от типа вокализации (речитатив, ария), диапазона и возраста певцов. С помощью SPAX удалось наглядно продемонстрировать разные типы звукоизвлечения (взрывной и плавный), а также объективно зафиксировать фактор наследования пекинской оперой особенностей интонирования декламации (*юньбай*) от одного из своих предшественников – театра куньцзюй [2, с.90, 93]

С помощью своей компьютерной программы А.В. Харуто произвёл также анализ строя традиционных музыкальных инструментов; были определены специфические свойства звукоизвлечения и тембра, уточнены параметры звукорядов традиционной музыки. В 7 главе своего последнего обобщающего труда учёный отдельными разделами выделил исследования калмыкских традиционных инструментов, корейского гобоя *пхири*, ряда казахских музыкальных инструментов, в частности домбры и кыл-кобыза, инструментов Закавказья и Центральной (Средней) Азии [11, с.252-283].

В фундаментальном исследовании музыки тюркских народов С. И. Утегалиевой компьютерных исследований привлекались практически во всех разделах работы. С их помощью ей удалось выявить в музыке тюрков единую

¹ Личное письмо Е.К. Карелиной автору статьи от 11.10.2023.

тембро-регистровую звуковую модель, которая «выступает своеобразным звуковым кодом (символом)» музыкальной культуры тюркских народов и показать её эволюцию [11, с.353]. Оценивая результаты совместной работы, Сауле Исхаковна написала, что им «впервые удалось провести замеры флажолетов, отдельных звуков, а также звукорядов на домбре и кыл-кобызе (казахских 2х-струнных щипковом и смычковом хордофонах). Компьютерные данные показали, что указанные инструменты <...>, имеют свой оригинальный строй, преимущественно ориентированный на микроинтервальную систему и включающий более узкие звуковысотные зоны. По сути, речь шла о научных открытиях в области этноинструментоведения и этномузыкознания, сделанных благодаря компьютерной программе А.В. Харуто и при его непосредственном участии»¹.

Среди проблем, над которыми учёный работал в последнее время, можно отметить поиск точного определения реального звукоряда в процессе исполнения. Для его выявления он предлагал использовать, среди прочих, статистический метод и метод порогового отбора, при котором выделяются только «высоты, образующие звукоряд» (статистически они встречаются чаще других). Особенно в этой связи его интересовали традиционные инструменты без фиксированных ладков, а также вокальная музыка, где, по его словам, исполнитель выбирает <...>. «звуки, соответствующие своему ощущению звукоряда» [11, с.158-161]. Мы обсуждали с ним важность этого параметра для определения индивидуального исполнительского стиля.

Среди работ Александра Витальевича выделяю две его монографии: «Музыкальная информатика. Компьютер и звук: Учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкального вуза» и ставший итогом его научной деятельности труд «Компьютерный анализ звука в музыкальной науке» – фундаментальное исследование по данной проблематике, обобщившее как мировой, так и личный опыт автора. В нём также содержится и подробный список его и совместных с другими учёными исследований [11;12].

Отдельной площадкой для научных исследований и контактов стали восемь международных научных конференций «Музыка народов мира: проблемы изучения», проведённые в Московской консерватории в XXI веке. А.В. Харуто выступал на них как один из организаторов и докладчик, помогал

¹ Личное письмо С.И. Утегалиевой автору статьи от 10.10.2023

готовить материалы к публикации. Итогом стали два сборника Музыка народов мира проблемы изучения [6; 7]. А также подготовленный вместе с казахскими учёными сборник по совместной с Казахской национальной консерваторией им. Курмангазы конференции, посвящённой 150-летию А.В. Затаевича и ставшей завершением серии Музыки народов мира. Александр Витальевич выступил там с докладом об анализе казахского национального стиля традиционного исполнительства компьютерными средствами [10, с 248-276].

На VII-ю Международную научную конференцию «Музыка народов мира», 2015) приехал турецкий учёный А. Гедик (A.Gedik), проводящий похожие исследования в рамках ISMIR. В своём докладе “Computational Ethnomusicology Revisited” он представил результаты работ по созданию автоматической нотации традиционной турецкой музыки этого материала и определению макамного лада. На его диссертацию Александр Витальевич часто ссылался [18]. Учёные, насколько мне известно, переписывались в дальнейшем, постоянно поддерживали контакт.

Александр Витальевич также проводил мастер-классы во многих консерваториях России и других странах, участвовал в работе Международного совета по традиционной музыке (ныне – ICTMD). В 2016 году в Ежегоднике этого совета была опубликована наша с ним совместная статья о компьютерном анализе звука в музыке Закавказья и Средней Азии, материал которой был представлен ранее на Всемирном симпозиуме в Астане. В этом же году на Симпозиуме секции тюркских народов нами был заслушан наш доклад о звуковых особенностях музыки этой группы народов [22; 23].

Александр Витальевич, впервые осуществивший компьютерные исследования не одной, а многих достаточно далёких друг от друга культур Азии, фактически стал основателем нового направления – *компьютерного музыкального востоковедения*. Оно выделилось, на мой взгляд, из компьютерного этномузыковедения за счёт специфики самого материала, с которым имеет дело. Учитывая всё большее внимание к музыке внеевропейского мира, а также интенсивное развитие компьютерных технологий, можно предположить, что это направление в ближайшее время станет один из самых востребованных в методологии анализа музыки народов мира.

Александр Витальевич был исключительно доброжелательным человеком и в помощи никогда не отказывал. Однако он всегда просил точно определить какие результаты хочет получить обратившийся к нему учёный и для решения какой конкретной задачи прибегает к компьютерным исследованиям, справедливо полагая, что это поможет ему найти наиболее эффективный подход и получить результаты, которые будут не просто дополнять и уточнять слуховой анализ, но создадут перспективу для дальнейших поисков. Интересным был и сам процесс его работы, промежуточные его результаты оказывались иногда не менее важны и интересны, чем конечные. Мои планы зафиксировать этапы такой работы с подробным анализом промежуточных результатов остались неосуществлёнными из-за внезапной смерти Александра Витальевича 29 октября 2021 года.

Его труды, на мой взгляд, недостаточно известны и не оценены по достоинству. Будучи человеком очень скромным, А.В. Харуто не заботился об их популяризации. Между тем важность его наследия выходит далеко за рамки национальной научной традиции.

Литература

1. *Бадмаева Г.Ю.* Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: дисс. канд. иск. – М.: МГК им. Чайковского, 2001. – 200 с.
2. *Будаева Т.Б.* Пекинская опера цзиньцзюй: музыка, актёр и сцена китайского традиционного театра. – М.; СПб.: Нестор-История, 2019. – 312 с.
3. *Имамутдинова З.А.* Музыкально-мелодические особенности просодии Корана у мусульман-тюрков (татар и башкир) России в дореволюционный период // Художественная культура–2019–№2 –С.128-145
4. *Карелина Е.К.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. – М.: Издательство «Композитор», 2009. – 552 с.
5. *Ли Ын Кён.* Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917-1995) Дисс. канд. иск. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2007. – 269 с.
6. Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып.1/ ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – 416 с.
7. Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып.2/ ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2017.– 404 с.

8. Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства. Дисс. докт. иск. /17.00.02 в виде научного доклада. – М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. 1998.– 80 с.
9. Харуто А. В. Программа SPAX для ОС Windows. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г.
10. Харуто А.В. Анализ казахского национального стиля традиционного музыкального исполнения компьютерными средствами // А.В. Затаевич и проблемы сохранения музыкального наследия народов мира. Материалы VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посвящённой 150-летию со дня рождения А.В. Затаевича 11-12 октября 2019 года / ред. сост. В.Е. Недлина, В.Н. Юнусова, А.В. Харуто – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2021. – С.248-276.
11. Харуто А.В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2015.– 448 с.
12. Харуто А.В. Музыкальная информатика. Компьютер и звук: Учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкального вуза. – М.: Московская государственная консерватория, 2000. – 387 с.
13. Харуто А.В., Карелина Е.К. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения// Музыкальная академия. – 2008.–№4. – С.108-113.
14. Харуто Александр Витальевич (1949-2021) [текст электронный] // <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8887> (посещение 08.10. 2023)
15. Хим Сонхи. Теоретические проблемы камбоджийской музыки: дисс. канд. иск. – М.: Московская гос. консерватория, 1998. – 264 с.
16. Юнусова В. Н., Харуто А. В. Компьютерная этномузыкалогия: задачи, методы, результаты // Музыкальная академия. – 2020. – № 3.– С. 162–177.
17. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дисс. канд. иск. – М.: Московская гос. консерватория. 2021. – 202 с.
18. Gedik A. C. Automatic Transcription of Traditional Turkish Art Music Recordings: A Computational Ethnomusicology Approach // A Thesis Submitted to the Graduate School of Engineering and Sciences of İzmir Institute of Technology in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Electronics and Communication Engineering. İZMİR, 2012. 143 p.
19. ISMIR [текст электронный] // <https://ismir.net/>(посещение 08.10.2023)
20. Iunusova V., Kharuto A. Objective Analysis of Performance Style Parameters (on the Material of the Classical Music of the East)// Metrology and Metrology Assurance: Proceedings of the 24th National Scientific Symposium with International Participation, Sept.7-11, – Sozopol. Bulgaria. Sofia: ECAD,2014.–P.96-100.
21. Tzanetakis G., Kapur Ajay, Schloss W. A., Wright M. Computational Ethnomusicology // Journal of Interdisciplinary Music Studies. – 2007, vol. 1, iss. 2, – pp. 1–24.

22. Yunusova, V. Kharuto, A. Computer analysis of Sound phenomenon in Traditional music of the Turkic Speaking world // From voice to instrument' Sound phenomenon in Traditional cultural heritage of the Turkic speaking world. Materials of 5th Symposium of the ICTM Study Group on music of the Turkic speaking world (April 21-23, 2016). – Almaty: Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2016. – Pp. 201-216.
23. Yunusova, V., Kharuto A. Computer Sound Analysis of Traditional Music of Transcaucasia and Central Asia// Yearbook for traditional Music. International Council for Traditional Music. – Department Musicology, Faculty of Arts University of Ljubljana. Vol. XLVIII. 2016. – Pp.136-145

Юнусова Виолетта Николаевна,
доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры
истории зарубежной музыки Московской государственной
консерватории имени П.И.Чайковского.
e-mail: Violetta_yunusov@mail.ru

Violetta N. Yunusova
Doctor of Art History, Professor; Professor of the Department
of the Foreign Music History
of Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory.
e-mail: Violetta_yunusov@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

А.Б. Печерская, Г.Л. Князева

«24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА КАК ОБРАЗЕЦ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СИНКРЕТИЗМА В ФОРТЕПИАННОМ ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ XX ВЕКА

"24 PRELUDES AND FUGUES" BY D.D. SHOSTAKOVICH AS AN EXAMPLE OF ARTISTIC AND PERFORMING SYNCRETISM IN THE PIANO POLYPHONIC CYCLE OF THE TWENTIETH CENTURY

Аннотация. В статье представлена многоаспектная характеристика фортепианного полифонического цикла «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича в противоречивом историко-художественном контексте XX столетия. Предложены и охарактеризованы методико-исполнительские принципы и подходы, призванные помочь молодому пианисту, приступающему к работе над прелюдиями и фугами Д.Д. Шостаковича.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, циклическая полифония, прелюдии и фуги, музыкальное образование, методико-исполнительские принципы, фортепианный репертуар, пианизм.

Abstract. The article presents a multidimensional characteristic of the piano polyphonic cycle "24 Preludes and fugues" by D.D. Shostakovich in the contradictory historical and artistic context of the twentieth century. The methodological and performing principles and approaches designed to help a young pianist starting work on D.D. Shostakovich's preludes and fugues are proposed and characterized.

Keywords: D.D. Shostakovich, cyclic polyphony, preludes and fugues, musical education, methodology-performing principles, piano repertoire, pianism.

Дмитрий Шостакович – выдающийся композитор XX века, создавший музыкальный шедевр, своей трансцендентностью выходящий за рамки привычных достижений мировой и отечественной фортепианной музыки и по своему масштабу несущий в себе симфоническую концептуальность. Коллекция из 24 прелюдий и фуг соч. 87 (1951) представляет собой глубокое исследование полифонического метода композиции и воплощает суть эстетических установок своего века. В данной статье, принимая во внимание многогранную при-

роду творчества Д.Д. Шостаковича, хотелось бы проанализировать педагогическое и методико-исполнительское значение полифонического цикла и его уникальное место в музыкальном ландшафте XX века.

Творческое решение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича возродить создание полифонического цикла в XX веке было поистине новаторским и смелым. В условиях господства атональных и экспериментальных техник композитор стремился заново изобрести полифонические традиции, объединив их с музыкальным языком своего времени. Вдохновленный монументальностью «Хорошо темперированного клавира», побывав на торжествах, посвященных 200-летию И.С. Баха, Шостакович предпринял попытку возродить жанр прелюдии и фуги, вдохнув новую жизнь в полифоническую композицию, наполнить полифоническую ткань интонационным разнообразием, драматизмом, тонким психологизмом, отражающими дух современной эпохи.

Д.Д. Шостакович неоднократно отмечал, что идейным ориентиром для него являлся «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, музыку которого Дмитрий Дмитриевич боготворил, постоянно играл, считая это насущной эстетической и профессиональной необходимостью для себя. Отдавая дань уважения контрапунктическим принципам великого Баха, Шостакович привнес в свои композиции эстетическое осознание эпохи, аналитику, экспрессию, разнообразный эмоциональный ряд, современные диссонансирующие гармонии, неожиданные тональные решения. Это сочетание традиционных и современных элементов отражало беспокойство и нестабильность, преобладавшие в XX веке как в истории, так и в искусстве. Музыка в этих условиях становится метафорическим зеркалом, отражающим суть фрагментированного и противоречивого мира.

Музыкальный язык, которым написан цикл, несет в себе не только музыкально-художественную полифоническую информацию, но и отражает весь спектр сложностей и противоречий XX века. Эпоха, в которую были созданы 24 прелюдии и фуги, была временем политических потрясений и интеллектуальных вызовов, жестоких войн и проявления незаурядного мужества. Шостакович целенаправленно выбрал язык полифонии, чтобы передать свое видение, осознание и отношение к мирозданию и эпохе. В его музыке мы слышим яростные крики и тихие шепоты, протест и смирение, страх и надежду, волю и отчаяние. Пианист, исполняющий эти произведения, должен стремиться передать эти особенности через исполнительскую интерпретацию. Для этого необходимо погрузиться в эстетический и музыкально-стилистический мир

Шостаковича, изучать личную биографию композитора и исторический контекст эпохи.

Чрезвычайно выразительный и в то же время лаконичный язык циклической полифонии Д.Д. Шостаковича вобрал в себя широкий спектр художественных традиций, что неизбежно порождает разветвленные интертекстуальные связи. Вместе с тем композитор привносит в один из самых сложных академических жанров музыкального искусства черты доступности для восприятия, интерпретации и ее реализации в исполнении. Именно поэтому цикл Д.Д. Шостаковича сразу стал репертуарным шедевром, активно используемым в концертной, конкурсной и педагогической практике.

Каждая прелюдия и fuga представляют собой индивидуальное произведение со своим уникальным музыкально-содержательным кодом, самобытным языком, характером и эмоциональным строем. Вместе они образуют масштабное полотно фортепианной метасферы. Композитор органично сочетает в своем полифоническом письме элементы старинных натуральных ладов, опору на диатоническую природу русской концертной полифонии, принципы мажоро-минорной европейской традиции. Синкретическое соединение классических традиций с полным спектром средств музыкальной выразительности, доступной инструменту фортепиано в XX веке, и уникальным авторским стилем композиторского письма явилось фундаментом глубины, высочайшего мастерства и величия цикла, которым Д.Д. Шостакович сказал новое слово в искусстве музыкальной и фортепианной полифонии.

Прелюдии и фуги в цикле сгруппированы по квинто-квартовому расположению от C-a по диезным тональностям до Fis-dur и далее от es-moll по бемольным тональностям к F-d. Масштабность и многозначность 24 прелюдий и фуг Д.Д. Шостаковича обусловлена широким охватом жанровых элементов, аллюзий, параллелей с ХТК И.С. Баха, обращением к русской народной песенной лирике, специфике театральной музыки, достижений и возможностей современного инструмента фортепиано. Так, образные параллели возвышенной хоральности прослеживаются между прелюдиями C-dur Шостаковича и Баха «ХТК» (I том); фактурная формула вариативности в прелюдиях a-moll, H-dur и cis-moll «ХТК» (I том), симфонический масштаб отличают Фуги A-dur, d-moll, Прелюдии Des-dur; отзвуки русской протяжной песни – основа фуг C-dur, cis-moll; в прелюдии Es-dur находят отклик интонации оперных хоров русских композиторов. Жанровые элементы находят свое отражение, к примеру, в фуге a-moll явно ощущается влияние польки; прелюдии e-moll и D-dur ассоциируется с песенной

лирикой. В цикле воплощаются связи с театральными жанрами: например, в Фугах a-moll и G-dur угадывается хореографическая семантика, в Фуге D-dur – семантика «скороговорки», характерной для речи буффонного персонажа, в Фуге h-moll угадываются тембры мужского хорового театра, в прелюдии fis-moll ощущается семантика прыжка и пантомимы, в Фуге fis-moll слышны вопрошающие вокальные интонации. Такое образное и жанровое разнообразие требует от пианиста-исполнителя навыков поистине актерского перевоплощения [5].

Цикл «24 прелюдии и фуги» Дмитрия Шостаковича является одним из сложнейших произведений для фортепиано. Исполнение даже отдельных субциклов требует от пианиста серьезной работы, высокой художественной и технической подготовки. В данной статье мы рассмотрим ряд методико-исполнительских принципов, которые помогут педагогам и их учащимся в достижении поставленной цели – полноценной исполнительской реализации этих музыкальных шедевров.

Для успешного исполнения «24 прелюдий и фуг» Шостаковича необходимо провести тщательную работу над каждым произведением, проанализировать структуры каждой прелюдии и фуги, выделить ключевые моменты и фразы, понять логику развития музыкальных идей. Также важно изучить характерные стилистические особенности каждой пары прелюдия-фуга. Техническое мастерство пианизма играет решающую роль в исполнении «24 прелюдий и фуг». Д.Д. Шостакович использует широкий спектр технических требований, включая быстрые пассажи, аккорды, октавы и сложные полифонические сочетания. Пианисту необходимо развить навыки независимого контроля каждой руки, точность и четкость в исполнении, а также глубокое понимание природы инструмента и его выразительных возможностей.

Считаем необходимым выделить пять ключевых принципов, способствующих осознанию музыкального языка композитора, пониманию исторического и эмоционального контекста сочинений, анализу музыкально-стилистического разнообразия, подбору исполнительских приемов и реализации их в исполнении:

1. *Постижение музыкально-художественного языка Шостаковича.*

Чтобы достоверно исполнить 24 прелюдии и фуги Шостаковича, крайне важно вникнуть в уникальный код музыкального языка композитора. Это включает в себя изучение его гармонической палитры, интонационной специфики, развития и использования диссонанса как мироотражения, а также его индивидуального пианизма. Понимание взаимодействия этих элементов позволит

исполнителям уловить отличительный характер каждой прелюдии и фуги и эффективно передать эмоциональные намерения Шостаковича.

2. Контекстуальное и историческое понимание содержания.

Чтобы полностью постичь суть 24 прелюдий и фуг Шостаковича, исполнители должны оценить исторический контекст, в котором были написаны эти произведения, ознакомиться с эпистолярным наследием композитора и его современников. Следует учитывать, что Шостакович жил во времена политической и художественной турбулентности, и его музыка часто несет в себе глубинные слои социальных подтекстов и личных размышлений. Знакомство с историческим фоном и понимание опыта композитора могут послужить основой для интерпретации и помочь исполнителям передать содержание и эмоциональную значимость музыки.

3. Анализ структуры и выбор интерпретационного инструментария.

Каждая прелюдия и fuga в цикле обладает своей собственной структурной, эмоциональной идентичностью и уровнем художественно-технических сложностей. Исполнителям важно выявлять и подчеркивать эти индивидуальные особенности, сохраняя при этом ощущение всеобъемлющего единства. Исполнителю следует сохранять строгий контроль над полифонической текстурой, ее закономерностями. Благодаря тщательному анализу исполнители должны выявить тематические связи, мотивационные трансформации и тональные соотношения, которые формируют каждый субцикл цикла. Такое понимание структуры позволяет делать вдумчивый выбор в интерпретации, например, формировать разделы, уравнивать голоса и подчеркивать ключевые моменты, что приводит к последовательному и убедительному исполнению.

4. Баланс между техническим мастерством и средствами художественной выразительности.

Исполнение 24 прелюдий и фуг Шостаковича требует высокого уровня пианистического мастерства из-за сложных технических и полифонических текстур, которыми наполнены сочинения. Однако одного технического мастерства в их преодолении недостаточно. Исполнители также должны стремиться к выразительным нюансам, улавливая эмоциональную глубину и тонкости, заложенные в музыке Шостаковича. Этот баланс между техничностью и выразительностью позволяет исполнителю добиться желаемого эмоционального воздействия каждой прелюдии и фуги, погружаясь в богатую музыкальную палитру.

5. Личная интерпретация и художественная свобода.

Придерживаясь упомянутых выше методико-исполнительских принципов, пианисты должны проявлять свою творческую свободу, чтобы формировать свою личную интерпретацию музыки Д.Д. Шостаковича. Фортепианная партитура обеспечивает лишь основу, но именно благодаря личному творческому выбору исполнителя музыка по-настоящему оживает. Исполнительское самовыражение в сочетании с глубоким пониманием замыслов композитора позволяет наполнить 24 прелюдии и фуги личностным отношением с современным углом зрения, делая каждое исполнение индивидуальным и увлекательным. Шедевры Д.Д. Шостаковича открывают перед исполнителями богатую палитру музыкальных изысканий, приглашая их углубиться в его музыкальный мир, раскрыть структурные и эмоциональные тонкости и, в конечном счете, создать захватывающее исполнение, отдающее дань наследию великого композитора.

В заключение хочется резюмировать, что исполнение субциклов из «24 прелюдий и фуг» Д.Д. Шостаковича заняло достойное место в педагогическом обиходе российских музыкальных вузов. Избранные Прелюдии и Фуги играют в старших классах ДМШ, ДШИ, колледжей. Исполнение этих полифонических произведений требует высокого уровня музыкальной и технической подготовки учащегося и высокопрофессиональной работы педагога.

Играть «24 прелюдии и фуги» – это прекрасный творческий вызов для пианиста, который требует усилий, умений, исполнительской воли. Подлинное понимание музыки Д.Д. Шостаковича требует от исполнителя комплексного подхода, который включает в себя глубокий и всесторонний анализ сочинения, историческую осведомленность, создание продуманной интерпретации, практическое воплощение художественно-технологических задач. Применяя вышеизложенные методико-педагогические и исполнительские принципы и подходы, молодые исполнители смогут лучше ориентироваться в сложной и многогранной природе этой полифонической фрески, обеспечивая высокохудожественное, технологически верное и творчески насыщенное исполнение.

Цикл «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича оставил неизгладимый след в развитии полифонии минувшего века. Такие композиторы, как С.М. Слонимский, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, как и многие другие, черпали свое вдохновение в новаторском сочетании полифонии Д.Д. Шостаковича и современных музыкальных идиом [4]. Его творчество открыло двери для возрождения интереса к полифоническим композициям у композиторов, исполнителей, педагогов-наставников.

Литература

1. Князева Г.Л. Полифоническое мышление в музыкально-педагогической практике и исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). – С. 131-136.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Исследование музыкального текста в работе над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. 2019. № 4. – С. 115-120.
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. 190-193.
4. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано Р.К. Щедрина: историко-методический очерк // Искусствознание: теория, история, практика. №1 (36). – С. 23-26.
5. Цуркис Г.Л. Элементы актерского мастерства в работе над фортепианным произведением // Актуальные проблемы музыкального и художественного образования и культуры: история и современность. – М.: МГПУ, 2008. – С. 237-243.

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры фортепианного искусства

Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке

e-mail: surok1208@rambler.ru

Князева Галина Львовна

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент департамента музыкального искусства
института культуры и искусств

Московского городского педагогического университета

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Alexandra B. Pecherskaya

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor of Piano Art Department,
Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: surok1208@rambler.ru

Galina L. Knyazeva

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow City University

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ САМООРГАНИЗАЦИИ И САМОУПРАВЛЕНИЯ У БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-ХОРМЕЙСТЕРА: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

FORMATION OF SELF-ORGANIZATION AND SELF-MANAGEMENT SKILLS OF A FUTURE CHOIRMASTER TEACHER: PSYCHOLOGICAL ASPECTS

Аннотация. В статье раскрываются психологические аспекты проблемы формирования у будущих педагогов-хормейстеров навыков самоорганизации и самоуправления в процессе их вузовской подготовки. Актуальность исследования обусловлена значительной ролью способности к управлению своими личностно-профессиональными ресурсами в профессиональной деятельности руководителя хорового коллектива. Особое внимание уделено возможности использования современных психологических теорий и методик в развитии способности к управлению собой у начинающего педагога-хормейстера.

Ключевые слова: педагог-хормейстер, вузовская подготовка, самоорганизация, самоуправление, саморегуляция, позитивная психология, гибкие навыки, эмоциональный интеллект.

Abstract. The article reveals the psychological aspects of the problem of formation of self-organization and self-government skills of future choirmaster teachers in the process of their university education. The relevance of the research is due to the significant role of the ability to manage one's personal and professional resources in the professional activity of the head of the choral collective. Special attention is paid to the possibility of using modern psychological theories and techniques in the development of the ability to manage oneself in a novice choirmaster teacher.

Keywords: teacher-choirmaster, university education, self-organization, self-government, self-regulation, positive psychology, soft skills, emotional intelligence.

Уникальность профессии дирижера, как известно, заключается в том, что его музыкально-исполнительское творчество опосредуется руководством музыкальным коллективом, что, в отличие от большинства других видов исполнительства, ставит перед ним совершенно особые коммуникативные, психоэмоциональные и регулятивно-императивные задачи. Если же речь идет о дирижере-педагоге, то в его деятельности данные вопросы рассматриваются сквозь призму специфики психолого-педагогической работы с обучающимися. Как отмечает Н.Б. Буянова, «сочетание исполнительских, преподавательских и воспитательных функций требует более глубокого и мощного педагогического влияния хормейстера на творческий коллектив в целом и на каждого

его участника индивидуально. В связи с этим к руководителю хорового коллектива предъявляются весьма высокие профессиональные требования, связанные с непременным наличием целого комплекса общих и музыкальных способностей повышенного уровня, что позволит ему убедительно осуществлять художественное управление» [1, с. 157]. Подобная полифункциональность и многозадачность работы педагога-хормейстера определяет необходимость развития профессионально обусловленных психологических свойств его личности. Интенсивная репетиционная и концертная деятельность требуют сформированности у хорового дирижера таких качеств, как целеустремленность, мобильность, собранность, самообладание, сценическая выдержка и др. Поэтому проблемы психоэмоциональной устойчивости и способности к самоуправлению носят для хормейстера не праздный характер. Вместе с тем, в ходе вузовской подготовки приоритет зачастую отдается овладению дирижерской техникой и умениями работы с хором, а развитие навыков самоорганизации и эффективного управления своими личностно-профессиональными ресурсами становится сопутствующей задачей. Вследствие этого начинающие педагоги-хормейстеры, став на путь самостоятельной деятельности, нередко испытывают неуверенность в собственных силах, не владеют приемами самоуправления и самоконтроля, не способны концентрировать внимание и волю в ответственные моменты.

В то же время, к настоящему времени создано достаточно большое число психолого-педагогических исследований (В.Б. Арюткин, Н.А. Заенутдинова, А.Н. Кириллова, С.А. Косарева, С.С. Котова, С.С. Куликова, Л.Г. Лобова, Н.Г. Милорадова, Т.Н. Носкова, В.А. Петьков, Н.П. Попова, Я.О. Устинова, В.А. Филоненко и др.), посвященных вопросам формирования у студентов умений и навыков самоорганизации. Осмысление значимости самоорганизации для успешности осуществления профессиональной деятельности выразилось в закреплении ее в качестве компетенции в «Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования», где под самоорганизацией понимается «способность управлять своим временем, выстраивать и реализовывать траекторию саморазвития на основе принципов образования в течение всей жизни» [11, с. 15]. Рассматривая компетенцию самоорганизации как профессионально значимое качество будущего педагога, исследователи включают в число ее дескрипторов саморефлексию, самоупорядоченность, ответственность, способности к осознанной и целенаправленной деятельно-

сти, к постановке и решению профессиональных задач, к осуществлению контроля своих действий. Дефиниция «самоорганизация» конкретизируется учеными в понятиях «профессиональная самоорганизация» (В.А. Филоненко) и «самоорганизация в профессиональной деятельности» (Н.П. Попова), и в общем виде определяется как способность личности актуализировать свои внутренние ресурсы для самореализации в профессиональной деятельности.

С.С. Куликова и Т.Н. Носкова подчеркивают взаимосвязь самоорганизации студентов с их способностью к управлению собой, указывая на то, что самоорганизация «как системное свойство личности» обеспечивает ее самоуправление «с целью упорядочивания и результативности выполняемой деятельности, адаптации к условиям профессиональной среды» [8, с.81]. По мнению авторов, самоуправление представляет собой «более психологически точный уровень» самоорганизации [8, с.79].

О.В. Фадеева и Г.И. Юдина, осуществляя экспериментальное исследование сформированности организационно-управленческих компетенций у руководителей творческих коллективов [13], включают в их структуру такой показатель, как «уровень субъективного контроля», под которым авторы понимают «в какой степени ответственности человек относится к себе, к своим обязанностям, готов ли принять ответственность за свой коллектив и его участников» [13, с.208]. Очевидно, что данное определение в своей сути совпадает с характеристиками самоорганизации и самоуправления. При этом результатом осуществления внутреннего (субъективного) контроля в представленной трактовке выступает формирование у руководителя коллектива чувства ответственности.

Обобщающим для понятий «самоорганизация» и «самоуправление» выступает категория *саморегуляции*. Д.А. Леонтьев рассматривает саморегуляцию как иерархическую систему и включает в нее соподчиненные уровни самоконтроля, самодисциплины, самоуправления, самодетерминации и самоорганизации [9, с.28]. Ученый обращает внимание на то, что для «перехода» на новые уровни саморегуляции от личности потребуются «толерантность к неопределенности», то есть «готовность действовать в условиях, которые заранее не предопределены» [9, с.28]. Очевидно, что эта мысль может быть спроецирована на процесс подготовки хоровых дирижеров, поскольку условия их будущей практической деятельности не определены заранее (работа в различных типах образовательных учреждений, руководство любительскими хоровыми коллективами и пр.).

В аспекте формирования саморегуляционных навыков у будущих хормейстеров, нам видится продуктивным выделение Д.А. Леонтьевым целевого вида саморегуляции, при котором «критерием желаемого выступает цель, а регулируемым процессом – деятельность по ее достижению», то есть саморегуляция связывается не только с внутренними процессами, когда человек выступает «субъектом собственных действий», но и регулирует различные стороны осуществляемой им деятельности [9, с.29]. Исследователь также устанавливает мотивационный, эмоциональный и личностный виды саморегуляции [9, с.28-29], что позволяет в ходе вузовской подготовки дифференцировать направленность педагогических действий в отношении студента в зависимости от личностной, образовательной и творческой ситуации.

Процессы самоорганизации и самоуправления руководителя хорового коллектива и воспитания этих качеств у будущих хормейстеров, безусловно, имеют психологическую природу. Соответственно, пути решения данных проблем следует искать в области междисциплинарного пересечения общей психологии, психологии музыкального исполнительства и теории дирижерско-хоровой подготовки. На наш взгляд, определенную роль в этом направлении может сыграть использование достижений современной психологической науки, и, в частности, *позитивной психологии* (К. Камерон, Ф. Лютанс, М. Селигман, Д.А. Леонтьев, Е.Ю. Мандрикова, Е.Н. Осин, В.А. Штроо и др.), основной идеей которой выступает развитие общественного и личного психологического благополучия личности посредством усиления ее позитивных индивидуальных качеств, эмоций и установок в процессе саморазвития человека.

В статье «Саморегуляция, ресурсы и личностный потенциал» Д.А. Леонтьев, рассматривая в русле позитивной психологии современные подходы к саморегуляции жизнедеятельности личности, актуализирует категорию «*психологический капитал*», которая трактуется представителями данного научного направления как «индивидуальное позитивное психологическое состояние развития», включающее самоэффективность, оптимизм, жизнестойкость (резилентность) и надежду (веру в достижимость поставленных целей) [9, с.25]. Именно сочетание данных качеств («состояний» в терминологии позитивной психологии) позволит человеку овладеть механизмами саморегуляции, приобрести уверенность в себе и достичь поставленных целей [9, с.25]. Таким образом, психологический капитал, суть которого, в понимании Д.А. Леонтьева, близка категории «личностный потенциал», становится основой для осуществления саморегуляционных процессов.

Среди названных компонентов психологического капитала следует акцентировать такие, как *самоэффективность* и *резилентность*, поскольку именно они, на наш взгляд, в наибольшей степени коррелируют с хормейстерскими навыками самоорганизации и самоуправления. Специфическое для музыкальной сферы понятие «самоэффективность» рассматривается в психологии как синоним уверенности человека в себе, в своей способности достигать результата, совершить что-либо и пр. Самоэффективность объединяет такие характеристики личности как настойчивость, упорство, энергия к действию. В осуществлении своих творческих целей руководителю хорового коллектива потребуется многократно преодолевать разного рода преграды, и здесь ему будет необходимо проявить устойчивость (резилентность) и адаптивность к стрессовым ситуациям – говоря словами Д.А. Леонтьева, реализовывать «совладающее поведение» [9, с.24].

Одним из базовых понятий позитивной психологии выступает категория «*позитивное организационное поведение*» (“*positive organizational behavior*”), под которым понимается активация «позитивно ориентированных сильных сторон человека, которые можно развить и использовать для эффективного управления и повышения производительности на рабочем месте» [14, с. 375]. Экстраполяция данного понятия в пространство деятельности хорового дирижера также, на наш взгляд, может дать конструктивный результат в плане формирования навыка самоорганизации. В зарубежных исследованиях основу позитивного организационного поведения составляет психологический капитал, в который, помимо описанных выше компонентов включают субъективное благополучие и эмоциональный интеллект [14, с. 375]. Умение начинающего хормейстера достичь такого положительного (позитивного) психологического состояния, при котором он способен уверенно осуществлять руководство хором, организовывать деятельность коллектива и достигать нужных художественных результатов, безусловно, вполне «встраивается» в концепцию позитивного организационного поведения. В современных психологических исследованиях не только подробно изучена его сущность, но и раскрыты диагностические инструменты, которые позволяют исследовать и корректировать составляющие (субконструкты) данного понятия [14], что также может получить преломление в соответствующем направлении профессиональной подготовки студентов хоровых специализаций.

Самоорганизация и самоуправление становятся определяющими навыками также и в контексте реализации *лидерских компетенций* дирижера хора

как руководителя коллектива. Не секрет, что успех профессиональной деятельности педагога-хормейстера в значительной мере зависит от его способности влиять и воздействовать на коллектив, с которым он работает. Поэтому феномены психологического управления и педагогического влияния составляют одну из центральных тем исследований по психологии дирижирования (И.С. Букреев, Н.Б. Буянова, В.Л. Добровольская, Г.Л. Ержемский, Е.Е. Романович, Л.Д. Сапожникова, В.В. Чистяков и др.). Руководитель хорового коллектива выступает эмоционально-волевым центром для всего творческого объединения, при этом, в случае необходимости, налаживая непосредственный контакт и оказывая «персонализирующее воздействие» (Е.Е. Романович) на каждого отдельного члена коллектива. Это, конечно же, требует от педагога-хормейстера существенных временных, физиологических и эмоционально-психологических затрат. Подобная работа неизбежно сопряжена с высоким уровнем стресса, что еще раз подчеркивает необходимость наличия у руководителя хора сформированных волевых качеств.

В ходе репетиционной работы с музыкальным коллективом и его концертных выступлений императивные качества дирижера проявляются по-разному: в каких-то ситуациях хормейстер является «музыкальным режиссером» (И.А. Мусин), а в каких-то уподобляется, по выражению Н.М. Данилина, «полководцу». Думается, что степень концентрации волевых качеств руководителя коллектива определяется как его индивидуально-личностными характеристиками, так и конкретными художественно-творческими обстоятельствами. Н.Б. Буянова, анализируя психологические механизмы лидерства в профессии дирижера, подчеркивает исключительную роль в этом процессе суггестии – «внушения особой силы, превосходящей обычные уровни, помогающей дирижеру безоговорочно “подчинить” себе и коллектив музыкантов, и публику» [2, с.124]. Очевидно, что развитие суггестивных способностей у студентов-дирижеров также выступает важным моментом в формировании навыков самоорганизации и самоуправления.

Еще одной актуальной идеей современного периода, активно используемой в самых разнообразных сферах деятельности, является понятие «гибкие навыки» также известное как “*soft skills*” (мягкие навыки). Получив глубокую разработку в зарубежной социологии, психологии и педагогике (С. Каруана, С. Конрад, В. Ли, Р. Малхи, П. Мосс, Ч. Тилли, Д. Филпот, С. Харрелл, К. Шваб и др.), “*soft skills*” обрели масштабное распространение и в российском соци-

ально-образовательном пространстве. В общем смысле «гибкие навыки» трактуются как надпрофессиональные навыки, которые не привязаны к какой-либо предметной деятельности (специальные умения определяются как “*hard skills*”), а представляют собой совокупность характеристик, определяющих успешность профессиональной реализации человека с позиций личностного развития и социальной коммуникации. Существует несколько моделей «гибких навыков», основными компонентами которых выступают обучаемость, критическое мышление, рефлексия, креативность, мотивированность, способность к работе в команде, эмпатия, эмоциональный интеллект, стрессоустойчивость и др.

Понятие «гибкие навыки» в современной методологии образования практически приравнивается к компетенциям. Е.М. Зорина указывает на это, говоря о том, что «определенный набор компетенций», определенных в ФГОС ВО, «частично совпадает с гибкими навыками» [6, с. 46]. Соотнося классификацию “*soft skills*” и компетенций, утвержденных в Стандарте, исследователь, в частности, называет в качестве такого навыка-компетенции самоорганизацию [6, с. 47].

В число навыков “*soft skills*” входят *планирование, целеполагание и нацеленность на результат*: только когда у человека есть ясное представление о своих целях, он сможет эффективно управлять собственной жизнью и самосуществляться в профессии. Как уже говорилось выше, способность к целеполаганию и целедостижению выступает движущей силой самоорганизации личности, которая сама по себе уже является процессом актуализации личностного потенциала, обнаружения целей и активного стремления к их достижению. При этом в ходе постановки целевых ориентиров начинающему дирижеру-руководителю следует помнить о том, что успешность их воплощения во многом будет зависеть не только от его личной результативности, а от совместных усилий всего музыкального коллектива. Еще одним условием развития навыка самоорганизации у педагогов-хормейстеров является установление ясных и достижимых целей. Например, начинающий хормейстер может поставить цель организовать выступление своего хора на музыкальном конкурсе или фестивале, и это будет стимулировать его к дальнейшему саморазвитию и совершенствованию своих профессиональных навыков.

Будущий педагог-хормейстер должен уметь планировать свою работу и эффективно распределять время между занятиями, репетициями и организационными вопросами. Этим задачам соответствует такой компонент “*soft*

skills”, как *навык эффективного управления временем* или “time-management”. Очевидно, что воспитание умения контролировать свое время и продуктивно его использовать также может стать средством самоорганизации студентов-дирижеров.

Важнейшими методами формирования навыков самоорганизации и самоуправления личности выступают *саморефлексия* и *самоанализ*, которые также включены в перечень «гибких навыков», где под ними понимается «осознанность, внутренняя зрелость, умение адекватно анализировать собственные поступки, оценивать свои действия» [6, с. 49]. Возведенная в систему практика осмысления своих поступков, мыслей и чувств поможет будущему педагогу-хормейстеру понять, какие аспекты его профессиональной деятельности требуют изменений, найти свои сильные и слабые стороны как дирижера и как руководителя хорового коллектива, определить, какие конструктивные действия будут способствовать личностному и профессиональному росту. Саморефлексия, осуществляемая постоянно, также несет и корректирующую функцию, позволяя отслеживать динамику «работы над собой».

Одним из базовых конструктов «гибких навыков» выступает понятие *эмоционального интеллекта*, который подробно исследовался западными учеными (Р. Бар-Он, Д. Гоулман, Д. Карузо, Д. Майер, П. Саловэй и др.) и вне “soft skills” – как самостоятельная категория. В широком понимании под эмоциональным интеллектом подразумевается способность идентифицировать и осознавать собственные эмоции и эмоции других людей, а также управлять и контролировать их. В структуру эмоционального интеллекта входит несколько составляющих, однако в контексте темы настоящей работы важно сделать акцент на его регулятивном компоненте: способности справляться с эмоциями и стрессом. Самоконтроль, «управление эмоциональным состоянием и замена нежелательных эмоциональных состояний адекватными», «контроль импульсивности» – основные позиции в моделях эмоционального интеллекта Д. Гоулмана и Р. Бар-Она [10, с. 7-8]. Очевидно, что разработанные зарубежными и отечественными учеными схемы управления собственными эмоциями и эмоциями других людей, методы корректировки эмоциональных состояний (например, мыслительные методы управления своими эмоциями), методики диагностики составляющих эмоционального интеллекта, безусловно, могут быть взяты «на вооружение» в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов-хормейстеров как эффективный инструмент формирования у них навыков саморегуляции.

Задача формирования навыков самоорганизации и управления собой у будущих педагогов-хормейстеров предполагает внедрение в процесс их вузовской подготовки новых стратегий, специальных психолого-педагогических практик и методов работы. К таковым можно отнести психологические тренинги по развитию самоконтроля и умению адаптироваться к стрессовым ситуациям, практикумы по тайм-менеджменту. Важную роль в развитии навыка самоорганизации способно сыграть внедрение менторского и коучингового подходов, где опытные профессионалы могут выступать в качестве менторов (наставников) и коучей, оказывая поддержку начинающим хормейстерам, давая рекомендации, помогающие им выстраивать план действий по достижению поставленных целей, обеспечивая таким образом персональное сопровождение студентов на пути к развитию компетенции управления собой. В качестве педагогических технологий может использоваться создание стимулирующей образовательной среды, способствующей активному взаимодействию студентов. Коллективное обучение, групповые проекты и дискуссии, совместное установление целей и плана действий, анализ результатов и коррекция стратегий способствуют развитию навыка самоорганизации через сотрудничество и обмен опытом. Положительную роль в формировании навыков самоуправления может сыграть и обращение к цифровым технологиям – интерактивные платформы, сервисы для управления временем (приложения для тайм-менеджмента и планировщики задач), онлайн-ресурсы для развития личных навыков – все это можно успешно интегрировать в образовательный процесс.

Подытожим сказанное в выводах.

Формирование навыков самореализации и самоуправления является важной задачей личностно-профессионального становления будущего педагога-хормейстера. Руководитель хорошего коллектива, обладающий данными навыками, будет способен продуктивно реализовывать свой личностный потенциал и эффективно регулировать эмоционально-волевую сторону профессиональной деятельности. Работа хормейстера носит междисциплинарный характер: он выступает дирижером хора, педагогом, психологом, управленцем и организатором. Человек, не обладающий должным уровнем личностных качеств, необходимых для охвата столь разнообразных функций, не развивший в себе волю, уверенность и лидерство, не имеющий четких целей, не будет способен возглавить коллектив.

Процесс формирования навыка самоорганизации и самоконтроля у будущих педагогов-хормейстеров представляет собой системный и длительный

процесс, требующий взаимного внимания и усилий преподавателей вуза и студентов. Подход к формированию навыков самоорганизации и самоконтроля у будущего педагога-хормейстера должен иметь комплексный характер и включать в себя педагогические, психологические и практические аспекты.

Навыки самоорганизации и управления собой относятся к числу «продолженных» компетенций, поэтому их формирование не может быть ограничено только процессом вузовской подготовки педагогов-хормейстеров, однако именно в этот период необходимо вооружить будущих руководителей коллективов соответствующим психологическим инструментарием.

Самоорганизация и самоуправление относятся к процессу саморегуляции и реализуют персональные стратегии развития, связанные с мобилизацией внутренних сил личности и становлением ее активной позиции, с целеполаганием и результативностью. Психологический аспект формирования этих навыков включает в себя развитие саморефлексии, самооэффективности и управления эмоциональным состоянием.

В ходе подготовки будущих педагогов-хормейстеров необходимо актуализировать достижения современной психологической науки, связанные с развитием внутреннего потенциала личности – прежде всего, таких ее направлений, как позитивная и организационная психология, теории гибких навыков и эмоционального интеллекта. Новые методики могут значительно оптимизировать обучение будущих педагогов-хормейстеров настройке и управлению саморегуляционными процессами.

Таким образом, осознание значимости навыков самоорганизации и самоуправления, их целенаправленное систематическое развитие позволит начинающим хормейстерам успешно включиться в музыкально-педагогическую деятельность и эффективно управлять своими личностно-профессиональными ресурсами.

Литература

1. Буянова Н.Б. Психолого-педагогические аспекты деятельности хорового дирижера // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 3. – С. 156–162.
2. Буянова Н.Б. Специфика лидерства в управлении музыкальным коллективом: суггестивно-волевое воздействие // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 6. – С.122–126.
3. Буянова Н.Б. Профессионально-значимые качества руководителя хора // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 4. – С. 90-98.

4. Громов И.Ю., Щербакова А.И. Дирижерское начало в творческом становлении и самореализации музыканта-исполнителя // Человеческий капитал. – 2017. – № 12 (108). – С. 66–69.
5. Добровольская В.Л. Психологические особенности профессиональной деятельности хорового дирижера // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – Т.224. – С.62–69.
6. Зорина Е.М. Использование педагогических опор для развития гибких навыков студентов // Вопросы методики преподавания в вузе. – 2022. – Т. 11. – № 3. – С. 46–64.
7. Калантарова О.В. Самосознание музыканта как основа его профессионального самообразования // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 1. – С. 46-61.
8. Куликова С.С., Носкова Т.Б. Формирование компетенции самоорганизации студентов как основы обучения в современной образовательной среде университета // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 83. – С.78–88.
9. Леонтьев Д.А. Саморегуляция, ресурсы и личностный потенциал // Сибирский психологический журнал. – 2016. – № 62. – С. 18–37.
10. Никулина И.В. Эмоциональный интеллект: инструменты развития. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2022. – 82 с.
11. Развитие и совершенствование компетенции «Самоорганизация»: информационно-аналитич. материалы / авт.-сост. Р.М. Ахметшина. – Казань: ИРО РТ, 2021. – 74 с.
12. Романович Е.Е. Методы формирования персонцентрической позиции будущего учителя музыки в процессе дирижерско-хоровой подготовки // Художественное и музыкальное образование. – Минск, 2015. – № 3. – С. 3–5.
13. Фадеева О.В., Юдина Г.И. Изучение организационно-психологических компетенций руководителей творческих коллективов // Казанский педагогический журнал. – 2022. – № 1 (150). – С.205–211.
14. Штроо В.А., Дайнеко В.В. Конструирование опросника «Позитивное организационное поведение»: результаты предварительной валидизации // Вестник РУДН. – 2023. – Т. 20. – № 2. – С. 374–398.

Орехова Ольга Георгиевна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры хорового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: olaorekhova@mail.ru

Olga G. Orekhova
PhD of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
of Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: olaorekhova@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНО-ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ РУССКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ НАРОДНОМУ ПЕНИЮ НА ТЕМБРОВОЙ ОСНОВЕ

MUSICAL GENRE CONTENT OF RUSSIAN SONG FOLKLORE AND PROFESSIONAL TRAINING IN FOLK SINGING ON A TIMBRE BASIS

Аннотация. В статье жанровая специфика аутентичных русских народных песен рассматривается в контексте интегрально-ритуального музыкального содержания песенного фольклора как определенный содержательный уровень стилистико-образных паттернов, тесно связанных с тем или иным конкретным интонационно-тембровым характером и вокальной техникой исполнения. На основе большого педагогического опыта автором даются методические рекомендации для профессионального обучения народных певцов, перечислены характеристики песенных жанров, основанные на подлинной народной «терминологии» и компьютерных исследованиях интегральных тембров голосов, а также представлены конкретные вокальные приемы по определенным жанрам.

Ключевые слова: жанровое содержание, семантическое пространство, темброинтонирование, интегральный спектр, аутентичная терминология.

Abstract. The article considers the genre specificity of authentic Russian folk songs in the context of the integral-ritual musical content of song folklore as a certain content level of stylistic-figurative patterns closely related to a particular intonation-timbre character and vocal technique of performance. The author gives methodological recommendations for professional training of folk singers, lists the characteristics of song genres based on authentic folk "terminology" and computer studies of integral timbres of voices, and also presents specific vocal techniques for certain genres.

Keywords: genre content, semantic space, timbre intonation, integral spectrum, authentic terminology.

Введение. Народная песня поразительно разнообразна в своем сущностном единстве. Действительно, удалой казачий дух, высота, глубокая чистота и смирение духовных стихов, могущественная семантика «космических» хороводов, в которых соединены исполнители и окружающий их бескрайний Космос, многообразная эмоциональная палитра протяжных песен, эпические повествования былины и старин, колыбельные, где и нежность, и забота, и бесстрастное рассмотрение возможных жизненных альтернатив-путей ребенка, – все это и многое другое является выражением единого народного духа.

Н.К. Мешко писала в своем основополагающем труде по народно-певческой педагогике: «Песня рождается на осознанные и прочувствованные слова, следовательно, изначально она имеет приоритет смыслового начала» [5, с. 1]. Носителем народного духа песни становится, наряду со словом, музыкально-интонационный аспект, ассимилировавший, впитавший и затем транцендировавший слово, превративший его в *синтетическое музыкальное содержание*. Именно в этом музыкально-содержательном аспекте – непоколебимая духовно-нравственная основа, которая присутствует всегда и не может быть утрачена в зависимости от сюжета, от возможных чувств, мыслей и действий персонажа песни.

Фундаментальным проявлением этого народного духа является одухотворенно-тембровая, необычайно многообразная, непрестанно варьирующаяся, и в то же время всегда сохраняющая свою причастность вечности, неизменная по сути звучащая национально-космическая ритуальность. Говоря о природе тайны художественного творчества, А. И. Щербакова справедливо утверждает: «Этот социальный и культурный феномен широко обсуждается и нейрофизиологами, и биологами, и физиками, и математиками, всеми, кто пытается постичь сущность высших духовных процессов» [7, с. 25]. Мы пытаемся прикоснуться к многомерной, многослойной природе народного песенного творчества, не переставая восхищаться высотой и могуществом сознания коллективного творца уникальной сокровищницы нашей национальной культуры. Что же касается природы тембра, то нельзя не согласиться с мнением А.Г. Алябьевой, которая пишет: «В целом, несмотря на появление в последние годы исследований, посвященных различным аспектам тембровой проблематики (включая и семантический аспект), область тембра и на сегодняшний день представляется наименее изученной» [1, с. 9].

Методика. Интегрально-ритуальное начало присуще всей многообразной жанровой песенной системе. При этом в каждом жанре выявляется своя семантика и особые вокально-выразительные приемы, жанровый настрой и узнаваемое жанровое темброинтонирование. В обучении народному пению перед студентами стоит важнейшая задача: с одной стороны, выразить свою неповторимую творческую индивидуальность, с другой – передать смысл конкретной песни, пропустить ее через душу и сознание, живое переживание и дыхание, приобретающее помимо физической составляющей, художественно-

духовное содержание. Именно посредством такого озвученного дыхания певец обращается к слушателю и ко всему пространству. Мы полностью разделяем убежденность И.А. Корсаковой, заявляющей: «для того чтобы быть индивидуальностью, необходимо обладать развитым сознанием и самосознанием, высоким интеллектом, ценностно-эстетическим мировоззрением, творческим потенциалом, который развивается и совершенствуется в процессе исполнительской деятельности» [4, с. 45]. Только такая развитая и постоянно развивающаяся творческая индивидуальность исполнителя может надеяться передать индивидуальность творящего народа.

Профессиональная постановка народного голоса, предлагаемая гнесинской вокальной школой, созданной Н.К. Мешко [5] и продолженной Л.В. Шаминой [6], – не препятствие, а средство выражения и возможность реализовать и творческую сверхзадачу, и национальную природу фольклора, и жанровую специфику исполняемого и так донести до слушателя тончайшие нюансы многомерного феномена русской народной песни, соединяющей Божественное и земное, вечное и временное, локальное и глобальное, единое и уникальное, интуитивно постигаемое и допускающее профессиональное осознание, творческий метод и всечеловеческий результат. Именно на основе духовной и технической предварительной подготовки, певец может совершить переход в состояние вознесенной «мистериальной беззаботности» (по выражению Е.Г. Зайделя), которая способна освободить, переносить в зону действия более высоких законов жизни и может охватывать и на лоне природы, и в храме, и в совместном участии в ритуальном фольклорном пении, «что было, в сущности, рождением групповой человеческой музыки и также, по-видимому, сопровождалось этим благодатным феноменом» [3, с. 6].

Если попытаться построить семантическое пространство народно-певческих жанров, то в проекции на ось интровертивности-экстравертивности жанры могут быть расположены следующим образом: наиболее интровертивными, связанными с погружением исполнителя в себя и, вместе с тем, с воспарением ввысь, оказываются духовные стихи. За ними в процессе движения к экстравертности могут быть расположены колыбельные, в которых имманентная одухотворенность и материнская любовь не предрасполагают к «броскости» интонирования, к направленности на внешний эффект. Следующим становится обширный пласт лирики – психологического самопостижения,

самоанализа и самовыражения, – когда человек все же стремится поведать о своем психологическом состоянии, своих переживаниях, обращаясь вовне. Далее располагаются, занимая большой интервал шкалы, разнообразные жанры, связанные с внешней активностью, с усиливающимся посылом во внешнее пространство. Таковы плясовые, частушки, страдания. С другой стороны, в этой же области располагаются и песни календарного цикла, которые нередко обращены к силам природы (например, закличания весны). Экстравертность достигает огромной силы выражения в жанрах казачьих песен с их динамизмом и стремлением охватить окружающие степные просторы, транслирующих особую волю, вольность и силу.

Все это может быть подтверждено компьютерным фактор-анализом интегральных спектров песен различных жанров. Интровертность, выраженная в адекватном жанру певческом тембре, проявляется в высоком динамическом уровне низких частот, а экстравертность – в наличии обеспечивающих полетность голоса, свободное распространение его в пространстве высоких и сверхвысоких частот и формант. Также интровертности свойственна сглаженность распределения частот интегральных спектров, в то время как для проявлений экстравертности характерны перепады, многопиковость графика огибающей и внутритембровые контрасты. Компьютерное графическое моделирование тембров является визуальным средством (а также основой для дальнейшей визуализации), которое с успехом может быть использовано в процессе обучения народному вокалу, в частности, способствуя овладению тембровыразительными средствами, необходимыми для исполнения народных песен различных жанров.

Анализ жанрового тембра следует продолжить поиском и анализом необходимого в каждый данный момент певческого тембра голоса, отражающего специфику песни и способы ее исполнения. Это уже конкретизация предыдущей задачи, в решении которой неоценимую помощь может оказать знание и использование аутентичной вокальной терминологии. Например, исполнение протяжных песен приводит к поиску и достижению «вольного», «вельючего» тембра голоса певца. По способам исполнения их *взводят, возносят, тянут на пистон, вьют, стягивают, вытягивают, приголубливают, вставляют заковырочки*. Исполнение песен календарного цикла требует особо яркого, звонкого, зычного, резкого певческого тембра. Их *кричат, орут, гукают*.

В трудовых используют соответствующие способы исполнения: *стонут, ухают, разят, гаркают*. Частушки и плясовые исполняются пронзительно-звонким, резким, зычным тембром. Песни этих жанров *орут, кричат, играют, тараторят, цепами молотят, ихают, тырырыкают, отрывают*. Сценическое воплощение и передача сложнейшего психологического состояния при исполнении плачей характеризуется слезовым, горюшным, тонким тембром голоса. Их *вопят, голосят, выголашивают, причитают, рицают, ревут*. Колыбельные поются тонким, нежным, светлым тембром. Их *окают, качают, зыбают, икают*. Былины передаются говорным тембром, их *сказывают*. Духовные стихи требуют умильного, покаянного тембра. Для их исполнения – в зависимости от содержания и регионального происхождения – используются и разнообразные голосовые режимы: от «пения» (то есть приближения к православной церковной традиции) до качеств звучания, близких лирике или былинному творчеству.

Обсуждение. Для того чтобы тембр голоса студента-исполнителя соответствовал специфике песенного жанра, необходимо использовать соответствующий режим певческой фонации (в частности, как отмечает Л.В. Шамина, «*степень открытия гласных в разных певческих манерах и песенных жанрах различна*» [5, с. 7]), способный привести к высокохудожественному сценическому воплощению песни. Это, в свою очередь, требует активизации ментальной составляющей творческого процесса, ведущей к его осознанию во всех нюансах исполнения.

Так, исполнение протяжных песен требует определенного настроения студента на своеобразную «картинность» – образное воссоздание обобщенной картины песни с предстающими в его воображении бескрайними просторами, шаляпинскими «поющими полями». Такое образное представление позволяет приблизиться к звукоидеалу конкретной песни протяжного жанра с соответствующими акустическими и эстетическими качествами тембра голоса и вокальной техникой, адекватной нарисованному воображением студента или профессионального певца образоидеалу. В этом – значимость создания интегрального образа и интегрально-жанрового тембропринципа. Разумеется, далее каждый конкретный песенный образец будет требовать внесения многообразных и нередко значительных исполнительских корректировок, зависящих от содержания песни.

В целом для исполнения протяжных песен характерно длительно удерживаемое дыхание, охватывающее широкие фразы. Оно может быть ритмически непостоянно, а в ансамблевом исполнении не зависит от фразировки, поскольку здесь употребляется цепное дыхание. Отличительные особенности артикуляции: действия нижней челюсти и языка фиксируют гласные на длительных распевах. Гласные перетекают одна в другую. Речевая природа народной песни отходит на второй план, уступая место непрерывно трансформирующимся распевам гласных. Для эстетических качеств тембра голоса характерно максимальное тембровое раскрытие, в южной традиции усиливается грудное резонирование. Фундаментальная вариативность фольклорного творчества претворяется на микроуровне как «переливчатость», игра тембра голоса в процессе длительных распевов, сохраняющих полетность голоса как передачу богатейшей палитры смысловых нюансов и эмоциональных переживаний.

Особые тембральные спектры и модуляции характерны для исполнения весенних календарных песен с их яркой экстравертностью, активным общением человека с силами природы, с призывными магическими возгласами, пробуждающими спящую землю с ее доселе латентной (в зимний период) жизненностью и готовностью откликнуться на клич общины своим безмолвным гласом и далее – жизненным излучением в ответ на «призыв» усиливающихся в своем могуществе солнечных лучей.

Для претворения в тембре голосов подобного понимания песен этого жанра применяется соответствующая вокально-техническая работа голосового аппарата: певческое дыхание активное, ритмически организованное, подчинено ритму стиха, охватывает короткие фразы, завершающиеся гуканием и затем резким сбросом. Используется преимущественно грудное резонирование, переходящее в гуканиях в головное (часто с сохранением грудного).

Плясовые песни, исполнявшиеся в аутентичной среде, обычно осознаются как своеобразный выход положительной энергии, коллективное общение, объединяющее людей всеобщей радостью, беззаботным уходом от жизненных тягот. Вся накопившаяся внутренняя энергия выплескивалась в синкретических действиях: пении, игре на музыкальных инструментах, среди которых были как настоящие инструменты, созданные из природных материалов, так и бытовые звучащие предметы (домашняя утварь, орудия труда и пр.). Радостное состояние подкреплялось танцевальными движениями – активизацией

всего человеческого существа интенсивно циркулирующей энергией и ритмом. Всеобщий эмоциональный заряд, создающий атмосферу духовно-творческой свободы и крепчайшей внутренней тембросвязи, породил и специфическую вокальную технику этого жанра с характерным дыханием, подчиненным ритму стиха и танца, охватывающим короткие фразы, с сочетающимися типами дыхания: спорадическим и цепным (в ансамблевом или хоровом исполнении). При этом использовались также различные типы певческих атак: мягкая, твердая, придыхательная. Работе артикуляционного аппарата в этой жанровой сфере свойственна активность произношения, четкость дикции.

В поле казачьей песенной традиции в оформлении тембра голоса наблюдается преобладание грудного резонирования, притом что «дишкант» – верхний подголосок – требует активного задействования и грудного, и головного резонаторов в крайне высокой тесситуре. При этом тембр голоса раскрашивается необычайно яркими обертонами насыщенными красками. В «иханьях», часто встречающемся выразительном исполнительском народном приеме, яркое звучание достигается использованием головного резонирования. Характер певческого звука выражает беспримерную удаль, задор и устойчиво повышенный тонус.

Частушки с вокально-технической точки зрения имеют много общего с плясовыми песнями, но зачастую исполнялись сольно как своеобразное живое общение участников на разные злободневные темы. Для исполнения частушек требовалось умение спонтанной поэтической импровизации. Имеющее место видимое соперничество солисток или солистов, переходящее из жизненных ситуаций в прямо-таки песенную «дуэль», обрамлялось веселыми инструментальными наигрышами, танцевальными дробушками, подчеркивающими и подстегивающими активизацию произношения поэтического текста. Дыхание здесь, как и в плясовых, – активное, подчинено ритму стиха и танца. Встречается как мягкая, так и твердая атака звука, используется скороговорочный тип артикуляции в быстром или очень быстром темпе. Весьма характерно интенсивное грудное резонирование, в том числе и в предельно высокой тесситуре. Звук получался пронзительный, яркий, хотя нюансировка была, как правило, минимальная – преимущественно *f* – *ff*.

Жанр страданий, исполнявшийся девушками и женщинами как сольно, так и ансамблем, в зависимости от образного настроения и содержания поэтического

текста мог приближаться по характеру исполнения как к лирическому началу, так и к плясовым или частушкам. Интересны песенные образцы, сочетающие сольное (или группой солисток) исполнение основного напева и «вокальное подыгрывание», пение «под язык», когда певческие голоса остальных участниц ансамбля имитировали звучание музыкальных инструментов. При этом произносились не имеющие лексического значения тексты: «туныба-туныба», «ти-ли-ли-ли-ли-ли-ли», «тир-да-да-да» и прочие «выкрутасы».

Плачи (причеты, причеть) представляют особую сложность для правдивого сценического воплощения, когда перед исполнителями стоит задача передать психологическое состояние – выход за пределы обычного, повседневного в связи с драматическими или трагическими событиями, свойственными самой природе жанра, и, в то же время, – сохранить за создаваемым песенным образцом статус вокального художественного произведения с присущими ему правдивыми, но именно художественно-образными, а не бытовыми нормами исполнения, учитывающими, соответственно, закономерности восприятия слушателем концертного действия. Исполнение плачей приглашенными плакальщицами, вопленицами, да и обусловленное исключительно ритуальными канонами («как надо»), без психологической подоплеки, приближалось к художественному действию.

Духовные стихи отличаются разнообразной тематикой, стержнем которой является духовная жизнь, и, соответственно, обращение человека к высшим «надматериальным» персонажам, категориям и явлениям. Это – общение с этими духовными персонажами и сущностями, повествование о жизни человеческой и о существовании душ в ином мире, о связи и взаимодействии этих миров, о раскаянии в совершенных ошибках и грехах, ожидание божественной помощи, сочувствия, прощения, укрепления физических и духовных сил, просьбы о земельном плодородии и нравственном очищении, о благе жизни здешней и жизни вечной, откровения мудрости и искания Царствия Божия и т. д. При этом описание духовного существования, рассуждения о понимании человеком своей связи с божественными силами нередко сопровождаются личной оценкой с соответствующими эмоциональными нюансами. Духовные стихи могут содержать музыкальные и поэтические черты разных жанров: церковного пения, лирики, колыбельных, эпоса. В исполнении духовных стихов используется мягкая певческая атака, дыхание ритмически подчинено

структуре стиха, когда усилено речевое начало с экономными артикуляционными действиями и близким произношением, не исключаящим, но предполагающим «внутреннее парение».

Заключение. Таким образом, мы осознаем, что народно-песенный жанр является целостным содержательно-образным и темброво-психофизиологическим *паттерном*, в котором жанрово-песенная природа во многом определяет стилистику исполнения, а учитывая изустную природу фольклора, и само тело песни – как реально звучащее, так и одухотворяющее песню в каждой новой реализации-воплощении. «Музыкальная стилистика произведений русской народной музыки во многом определяется его жанровой принадлежностью. Достаточно назвать жанр того или иного песенного или инструментального образца, и в нашем представлении с достаточной определенностью возникает его общий характер» [8, с. 3], – пишет В.М. Щуров. И это внутреннее видение-слышание-понимание-представление, основанное на опыте восприятия и изучения русского песенного фольклора, а также на личном творческом процессе профессионального исполнителя, вдыхает жизнь в фиксированный нотными знаками образец того или иного жанра или регионального происхождения (см., например, [9]). Ритуальный дух русского народного пения претворяется через жанровую душу, представая в результате перед нами как живое, одухотворенное интонационно-тембровое «существо», рождаемое исполнителем – аутентичным или профессиональным. При этом профессиональное обучение народному пению призвано вновь инициировать – теперь в обучающемся – этот сложившийся в народе вдохновенный процесс и сделать его применимым в принципиально новых условиях, сознательным, органично-новаторским и высоко художественным.

Литература

1. Алябьева А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра / А.Г. Алябьева // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 1 (26). – С. 5-10.
2. Алябьева А.Г. Ещё раз о феномене темброформы в музыкальной культуре // Искусствоведение. – 2021. – № 1. – С. 21-33.
3. Зайдель Е.Г. Мистериальная беззаботность как дескриптивная категория пасторали и творческого процесса (на примере композиторского творчества) / Е. Г. Зайдель // Пастораль Идиллия: pro et contra : сб. н. т. Международной научной конференции,

- Москва, 09–10 декабря 2019 года. – М.: ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – С. 5-16.
4. Корсакова И. А. Формирование индивидуальности музыканта-исполнителя / И. А. Корсакова // ФЭн-наука. – 2013.– № 7-8(22-23). – С. 45-47.
 5. Мешко Н.К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения / Н. К. Мешко. – Архангельск: [б. и.], 2007. – 128 с.
 6. Шамина Л.В. Школа русского народного пения / Л.В. Шамина. – М., 1997. – 87 с.
 7. Щербакова А.И. Постигание тайны художественного творчества в современном пространстве культуры / А. И. Щербакова // ФЭн-наука. – 2013. – № 6 (21). – С. 25–28.
 8. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: Учеб. Пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. – М.: Музыка, 2007. – 400 с.
 9. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: Учеб. Пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. Ч. 2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах. – М.: Музыка, 2007. – 656 с.

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

Zhenny D. Krivenko,
PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the
Department of folk performance art
of Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: zhkri@yandex.ru

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Л.Р. Сафина

ЭВОЛЮЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

THE EVOLUTION OF INSTRUMENTAL TEXTURE IN PIANO TRANSCRIPTIONS OF VOCAL COMPOSITIONS BY RUSSIAN COMPOSERS

Аннотация. Цель настоящей статьи – в общих чертах проследить эволюцию инструментальной фактуры в фортепианных транскрипциях русских композиторов. Объектом изучения стали обработки вокальных сочинений. Дан краткий исторический обзор жанра транскрипции, определена роль транскрипторского творчества в музыкальной жизни России. Приводится установившаяся в XIX веке классификация транскрипций; в соответствии с ней рассматриваются обработки А. И. Дюбюка, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, а также современного молодого московского композитора В. А. Зиновьева. Данные обработки изучены с точки зрения трансформации фортепианной фактуры, степени её преобразования по сравнению с оригиналом. На основе анализа сделан вывод, что транскрипторы используют различные способы работы с фактурной тканью: от строгого следования тексту-первоисточнику до существенных изменений.

Ключевые слова: транскрипции для фортепиано, вокальные сочинения, русские композиторы, фортепианная фактура, фортепианные обработки, А.И. Дюбюк, М.А. Балакирев, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, В.А. Зиновьев.

Abstract. The purpose of this article is to trace the evolution of instrumental texture in piano transcriptions by Russian composers in general terms. The object of study was the processing of vocal compositions. A brief historical overview of the genre of transcription is given, the role of transcriptional creativity in the musical life of Russia is determined. The classification of transcriptions established in the 19th century is given; in accordance with this classification, processing by A. I. Dubuk, M. A. Balakirev, P. I. Tchaikovsky, S. V. Rachmaninov, as well as the young Moscow composer V. A. Zinoviev. These transcriptions are studied from the point of view of the transformation of the piano texture, the degree of its transformation in comparison with the original. Based on the analysis, it was concluded that transcribers use different ways of working with textured fabric: from strict adherence to the original text to significant changes.

Key words: piano transcriptions, vocal compositions, Russian composers, piano texture, piano arrangements, A.I. Dubuk, M.A. Balakirev, P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, V.A. Zinoviev.

Среди огромного многообразия транскрипций существенный пласт составляют фортепианные транскрипции. Они являлись неотъемлемой частью музыкальной культуры России и сыграли значительную роль в её развитии. Расцвет транскрипторского творчества произошел в XIX веке, что во многом обусловлено бытовавшими и широко распространенными в то время традициями домашнего и салонного музицирования. Исполнявшиеся на таких вечерах транскрипции играли большую просветительскую роль, позволяя слушателям знакомиться с произведениями оперной, симфонической и камерной литературы. При этом особое место заняли обработки вокальных сочинений. Это было связано с тем, что в самой основе русской музыкальной культуры лежала певческая традиция, поэтому опера, камерно-вокальные сочинения, народные песни были одними из самых любимых и востребованных в обществе жанров. Н.П. Иванчей, исследуя фортепианные транскрипции в русской музыкальной культуре XIX века, справедливо отмечает, что «фортепианные транскрипции приближали любимые творения, способствовали вхождению высокой оперы в каждый дом, сглаживали процесс приобщения русских людей, воспитанных на певческой традиции, к инструментальной музыке» [1, с. 6].

Исходя из степени трудности транскрипций, к середине XIX века в России установилась следующая их классификация: 1) *de facile* – лёгкие переложения, часто исполнявшиеся пианистами-любителями или используемые в дидактических целях; 2) *de salon* – более сложные обработки, появившиеся с расцветом пианистического искусства; 3) *de concert* – новый вид концертных транскрипций, распространение которых связано с расцветом виртуозного исполнительства.

Первая группа транскрипций выполняла прежде всего важную дидактическую функцию. Так, легкие обработки оперных арий, романсов, народных песен лежали в основе большинства музыкальных учебных пособий XIX века. Значительный шаг в этом направлении сделал А.И. Дюбюк – выдающийся русский музыкант французского происхождения. В творческой деятельности Дюбюка большое место занимал элемент просветительства и популяризации. Им написано множество транскрипций, среди которых сорок песен Ф. Шуберта, романсы и песни А.А. Алябьева, А.Е. Варламова, М.И. Глинки. Транскрипции Дюбюка в полной мере можно отнести к категории *de facile*: несложные в техническом отношении, они были предназначены для музыкантов-лю-

бителей. Присутствующие в обработках фактурные преобразования усложняли текст оригинала с методической целью – для исполнения в кругу домашнего любительского музицирования или использования в педагогическом репертуаре.

Транскрипторскую деятельность Дюбюка успешно продолжил его ученик, Милий Алексеевич Балакирев. Будучи не только талантливым композитором, но и виртуозным пианистом, он выбирает иное направление для своих транскрипций: бóльшая их часть представляет собой виртуозно-концертные обработки листовского типа, в которых одновременно выявляются как композиторские принципы транскриптора, так и его исполнительская индивидуальность. Первоисточником для многих транскрипций композитора послужило творчество Михаила Ивановича Глинки¹. Балакирев обращался как к его симфоническим сочинениям (транскрипции «Арагонской хоты», «Камаринской»), так и к оперным (Фантазия на тему из оперы «Жизнь за царя»), и, конечно же, к вокальным (Фантазия на тему песни «Жаворонок», транскрипция романса «Не говори»).

Рассмотрим подробнее транскрипцию романса «Не говори». В этой обработке Балакирев значительно трансформировал нотный текст Глинки, придав ему пышную и эффектную фактуру с обилием пассажей, фигураций, аккордов и используя красочную гармонию. Форма при этом остаётся неизменной: транскриптор не сокращает количество куплетов, достигая разнообразия с помощью постепенного усложнения фактурной ткани в каждом новом куплете, а также присочиняя мелодические добавления и каденционные вставки. Нельзя не отметить особую узорчатость, прихотливость фактурного рисунка, использованного в транскрипции. Именно этим, на наш взгляд, можно объяснить придуманное Балакиревым необычное жанровое определение транскрипции – «арабески для концертного исполнения». Итогом динамичного развития музыкального материала становится бравурная кода на основе аккордов *martellato*:

¹ Будучи последователем традиций первого русского композитора-классика, Балакирев всю жизнь посвятил увековечиванию его имени: редактировал и готовил к изданию его сочинения, исполнял музыку Глинки в России и за рубежом, принимал участие в подготовке и установке памятников и мемориальных досок.

Пример 1. М. И. Балакирев. Обработка романса М.И. Глинки
«Не говори», кода



Таким образом, транскрипция, первоначально оставаясь в одном стилистическом поле с оригиналом, постепенно меняет его внешнее оформление и придаёт несвойственную ему интенсивность выражения. Обработка Балакирева, несомненно, принадлежит к категории *de concert* и выполняет концертную функцию.

Немало транскрипций создано по вокальным произведениям П.И. Чайковского. Прежде всего укажем на авторские фортепианные версии трёх романсов ор. 16 – «Колыбельная», «О, спой же ту песню», «Так что же?». Данные обработки позволяют наиболее точно охарактеризовать транскрипторский стиль Чайковского: это не концертные обработки в духе листовских фортепианных транскрипций песен Ф. Шуберта, но и не явно облегчённые переложения. По меткому наблюдению А. М. Меркулова, «это своеобразные фортепианные пьесы Чайковского, близкие его оригинальным лирическим пьесам для фортепиано» [2, с. 119], обработки романсов выполнены в строгом стиле: сохранены тонально-гармонический и динамический план, структура, основные параметры фактуры. Вместе с тем композитор творчески адаптирует текст оригинала к иной инструментальной среде: уплотняет и обогащает гармонический фон, усложняет или присочиняет некоторые фактурные элементы (например, в «Колыбельной» перед заключением или в последнем куплете «Так что же»). Небольшие изменения касаются и структуры, что связано с стремлением к большему динамизму развертывания и избеганию монотонности. Так, из обработки «Колыбельной» исключён второй куплет, изложенный в романсе как повторение первого. Примечательно, что иногда в своих обработках при адаптации текста оригинала композитор отказывается от передачи контрапункта вокального и фортепианного голосов и отдаёт предпочтение мелодической

линии именно партии фортепиано, редуцируя менее выразительную вокальную строчку:

Пример 2. П. И. Чайковский, романс «О, спой же ту песню»

Пример 3. Авторская фортепианная обработка романса

Несмотря на то что все указанные расхождения оригинала и переложений незначительны, они в общей сумме доказывают полноправность обработок Чайковского как самостоятельных фортепианных пьес. Если воспользоваться упомянутой нами ранее классификацией переложений, то данные транскрипции можно причислить к группе салонных обработок (*de salon*).

Иная трактовка «Колыбельной песни» Чайковского лежит в основе транскрипции С. В. Рахманинова. Это яркий образец свободной обработки: при сохранении мелодической линии и общей формы оригинала Рахманинов фактически пересочинил музыку своего предшественника в духе собственных поздних сочинений, используя всю палитру гармонических, полифонических, фактурных, виртуозно-пианистических средств. Адаптируя оригинал к возможностям фортепиано, Рахманинов широко применяет различные приёмы воплощения вокальных произведений в фортепианную фактуру, такие как «игра

в три руки» или перемещение мелодии в средний регистр (что в наиболее выгодном свете демонстрирует певучие возможности инструмента)¹. Формирование многослойной вертикали достигается с помощью полифонизации музыкальной ткани – использования имитаций и подголосков в разных голосах.

Широкой популярностью среди пианистов пользуются авторские фортепианные версии романсов Рахманинова «Маргаритки» и «Сирень». Впечатляет, с каким мастерством композитор компенсирует тембровое разнообразие вокально-инструментального дуэта, максимально используя колористические возможности фортепиано, усложняя и детализируя аккомпанирующие элементы.

Концертные обработки Рахманинова открыли новый этап в развитии данного жанра в отечественной музыке, положив начало появлению целого ряда транскрипций, созданных по романсам композитора. Среди них обработки А. М. Юровского, А. Н. Шефера, В. А. Самарина, В. И. Ермакова, А. В. Александрова и др. Прочно вошли в репертуар пианистов транскрипции С. Г. Курсанова, А. А. Володося и В. В. Грязнова. Большинство вышеперечисленных транскрипторов использовали импровизационный и достаточно свободный по отношению к первоисточнику стиль.

Не угасает интерес транскрипторов к творчеству композиторов и в национальных республиках. Так, благодатной почвой для создания транскрипций стали романсы татарского композитора и пианиста Рустема Яхина. «Популярность романсов Яхина, их мелодическая и гармоническая красота, особая “яхинская” интонация послужили причиной появления обработок для фортепиано», – пишет Р. Р. Шайхутдинов [3, с. 5]. Особого внимания заслуживают транскрипции романсов «Где же ты была» и «Забыть не в силах» Р. Яхина, выполненные молодым московским композитором Виктором Александровичем Зиновьевым. Обработки отличаются стилистической корректностью и максимально близки к авторской версии, фактурно соединяя вокальную и фортепианную партии. Вместе с тем присутствующая в обработках фактурная детализация, основанная на расширении диапазона фортепиано и полифонизации некоторых элементов музыкальной ткани, позволяет в полной мере отнести транскрипции к категории сольных фортепианных пьес.

¹ Основные принципы и приемы инструментального воплощения камерно-вокальной музыки сформировались в листовских транскрипциях песен Шуберта.

В рамках данной статьи рассмотрена лишь малая часть фортепианных транскрипций, созданных отечественными композиторами на основе вокальных сочинений. Но даже в столь узком ракурсе ретроспективно прослеживаются основные этапы развития жанра: от легких переложений через салонные обработки к транскрипциям, требующим высшего исполнительского мастерства.

Литература

1. *Иванчей Н. П.* Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореферат дис. ... канд. иск. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2009. – 33 с.
2. *Меркулов А. М.* Чайковский – автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского // Музыка П. И. Чайковского: Вопросы интерпретации: сб. науч. трудов Московской консерватории. – М.: Московская консерватория, 1991. – С. 115–144.
3. *Шайхутдинов Р. Р. Р. М.* Яхин и фортепианные транскрипции его романсов // Преподаватель года 2020: сб. ст. Международного научно-методического конкурса (3 мая 2020 г.): в 2 ч. Ч. 2. – Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2020. – С. 222–228.
4. *Шайхутдинов Р.Р., Кочурова Н.Н., Даутов Д.С.* «Песни на слова Роберта Бёрнса» Г.В. Свиридова: Об Интерпретации Концертмейстерской Партии // Искусство и образование. – 2022. – № 1(135). – С. 27-38.

Сафина Лейла Раисовна,
аспирант Московского государственного
института музыки имени А. Г. Шнитке
(научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор Р.Р. Шайхутдинов,
e-mail: safina.leila@yandex.ru

Leila R. Safina,
postgraduate student of Moscow A. Schnittke State Music Institute
(scientific director: Ph.D. of Arts, Professor R.R. Shaikhutdinov,)
e-mail: safina.leila@yandex.ru

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЛЯ УЧАЩИХСЯ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

MODERN METHODS OF TEACHING IN THE PIANO CLASSROOM FOR STUDENTS OF DIFFERENT SPECIALTIES

Аннотация. Статья посвящена вопросам совершенствования педагогического процесса в сфере музыкального образования. Автор ставит акцент на направленности методов современной педагогики, базирующихся на развитии самостоятельности и креативности профессиональных умений будущих педагогов-музыкантов. В данной статье раскрываются основные методы работы в классе фортепиано в русле заявленной проблематики. Выявлены различия, направления подготовки, особенности обучения, обеспечивающие эффективную базу получения актуальных знаний и умений.

Abstract. The article is devoted to the issues of improving the pedagogical process in the field of music education. The author focuses on the orientation of the methods of modern pedagogy based on the development of independence and creativity in the development of professional skills of future teachers-musicians. This article reveals the main methods of work in the piano class in line with the stated problems. The differences, the directions of training, the features of training that provide an effective basis for obtaining relevant knowledge and skills are revealed.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, методы обучения, навыки игры на фортепиано, профессиональная деятельность, процесс исполнения, подготовка специалиста.

Keywords: music pedagogy, teaching methods, piano playing skills, professional activity, performance process, specialist training.

Воспитание высокопрофессионального специалиста в области музыкального искусства в настоящее время требует сформированности определенного комплекса знаний и умений, ориентированности в социокультурном пространстве. Одним из составляющих профессиональной компетенции будущих специалистов является владение навыками игры на фортепиано. Данный вопрос получает достаточно широкую актуализацию в аспекте задач курса фортепиано для учащихся разных специальностей. Современные методы фортепианного обучения базируются на формировании у студентов умений самостоятельной постановки целей и задач, поиска знаний и необходимой информации, умения приспособлять полученные знания и умения в профессиональной практике.

Игра на фортепиано представляет собой музыкально-исполнительскую деятельность, которая прежде всего требует определенных навыков, условий, активности, творческой инициативы и направленности при выполнении художественных задач. Исполнение художественного произведения должно способствовать передаче его содержательной сущности, его художественных образов, средствами музыки выявлять мысли и чувства. Процесс исполнения – это напряжение духовной сферы человека. Исполнительство, как и любое другое творчество, отмечал К. С. Станиславский, является прежде всего «полной сосредоточенностью духовной и физической природы. Она захватывает, кроме того, и тело, и душу, и разум, и волю, и чувства, и память, и воображение» [10, с. 302].

Именно в художественно-исполнительской деятельности активно развиваются творческие задатки человека, творческие силы и способности. Данная деятельность предусматривает наличие отобранных и дифференцированных методов обучения на фортепиано для учащихся разных специальностей. В педагогической литературе нет единого мнения при определении понятия «метод обучения». Однако, наиболее точное определение этого понятия для обучения будущих музыкантов мы находим у Ю.К. Бабанского, который считает, что «методом обучения называют способ упорядоченной взаимосвязанной деятельности преподавателя и обучаемых, направленной на решение задач образования» [8, с. 385].

Современные методы обучения игре на фортепиано лично ориентированы, она направлены на развитие индивидуальных особенностей студентов и всестороннее развитие музыкальных способностей. При выборе результативных методов обучения на фортепиано для учащихся разных специальностей, главными задачами являются воспитание высококультурной личности, обеспечение профессиональными знаниями и практическими навыками в осуществляемой деятельности, формирование умения самостоятельно мыслить и решать новые задачи. Обучение игре на фортепиано должно иметь мировоззренческую направленность, характеризоваться проблемностью, быть наглядным, доступным, систематическим и последовательным. Таким образом, процесс обучения игре на фортепиано реализуется на следующих методах:

1. **Объяснительно-иллюстративный метод** – наиболее распространенный метод в организации процесса обучения игре на фортепиано.

Сущность данного метода заключается в информировании преподавателем студента о технических приемах, звукоизвлечении, особенностях фразировки, педализации, т.е. всего комплекса умений при исполнении фортепианного произведения. Педагог может использовать как любые традиционные методы обучения: рассказ, объяснение, образные ассоциации, так и личную демонстрацию профессионального исполнения изучаемого произведения, имеющую весь комплекс средств музыкальной выразительности. При реализации данного метода студенты получают информацию в «готовом виде». Безусловно, этот метод используется со студентами, не имеющими базовой подготовки игры на инструменте, или их подготовка имеет достаточно слабый уровень. Задача педагога – обучить базовым умениям и навыкам игры на инструменте.

2. **Репродуктивный метод обучения.** В ходе обучения студентам предлагается самостоятельно применить полученные знания, навыки и умения на доступном материале, сходном с изученным ранее.

Данный метод используется в процессе разбора произведения, при выборе аппликатуры, педализации, определении мотивов и распределении динамики в изучаемом произведении, выборе штрихов и умении реализовать данные навыки. Ценность данного метода в вовлечении студентов в самостоятельную сферу реализации полученных знаний и умений на практике. Репродуктивная деятельность обогащает знания, умения и навыки учащихся, формирует особые мыслительные операции, активизирующие познавательные потребности, которые, в свою очередь, стимулируют и направляют развитие познавательного интереса. Репродуктивная деятельность предшествует творческой деятельности, поэтому игнорировать её в обучении нельзя, хотя не стоит и чрезмерно увлекаться ею.

3. **Метод проблемного обучения.** В процессе обучения игре на фортепиано у студентов разных специальностей, этот метод предполагает совместное решение исполнительских задач педагогом и студентом. Формируя задачу, педагог как бы дает возможность студенту найти способ ее решения через поиск результативных способов, различных подходов, анализируя имеющийся опыт и навыки игры на инструменте. Например, студенту может быть предложено дать словесный анализ прослушанного музыкального произведения: описание музыкального образа, сравнение нескольких исполнений произведения, формообразование

(построение мотивов, предложений), выбор штрихов, динамики, аппликатуры, определение кульминации произведения, работа с несколькими редакциями.

Частью проблемного обучения является и интеграция различных видов искусств. Вовлечение учащихся в размышление о связи музыки с живописью подводит к пониманию близости искусств. У студентов в процессе реализации проблемного метода обучения возникает потребность в самостоятельном выполнении заданий, формируется психологическая готовность к исполнению, поиску путей успешного выступления, что способствует развитию познавательного интереса к изучаемому предмету и, соответственно, активизации познавательной деятельности студентов.

4. Частично-поисковый (эвристический метод). Данный метод дает возможность еще большего вовлечения студента в процесс активного обучения игре на фортепиано: самостоятельный поиск познавательных задач, активизация мышления при выборе исполнительских приемов, постановка художественных задач, выбор средств реализации технических приемов. При этом данный процесс направляется и контролируется педагогом: студенту обозначается какая-либо музыкально-исполнительская проблема на небольшом фрагменте произведения и как образец, способ ее решения. Обучаемому предлагается найти подобные задачи в другом фрагменте этого произведения или на другом музыкальном материале. Также задачи могут поэтапно, в зависимости от степени владения музыкальным текстом произведения. Частично-поисковый метод вынуждает студентов актуализировать имеющиеся навыки игры на фортепиано, проявлять активный познавательный интерес и творческую инициативу, осуществлять самоконтроль в процессе исполнения музыкального произведения.

5. Исследовательский метод – призван обеспечить гибкое и оперативное использование приобретенных знаний, умений, навыков игры на фортепиано. Сущность данного метода заключается в организации поисковой творческой деятельности студентов, направленной на решение художественных и выразительных задач в ходе изучения музыкального произведения.

Реализации исследовательского метода способствует формированию умений студентов применять свои знания в профессиональной деятельности, уметь внедрять полученные знания в структуру своей будущей деятельности, сочетать в комплексе базовых профессионально-ориентированных дисциплин методического блока изучаемых предметов. Все это становится возможным лишь при условии развитости их познавательного интереса. Деятельность студентов направлена на изучение литературы, источников, поиске музыкальных

произведений для изучения, согласно определенным заданным критериям. Студентам предлагается найти и самостоятельно разобрать определенные музыкальные произведения, содержащие технические сложности, художественные задачи. В данном методе наиболее глубоко проявляются самостоятельность, инициативность, интерес к профессиональной деятельности.

6. Кейс-метод – интерактивный метод, базирующийся на технике реальных ситуаций. Студент должен уметь разобраться в изучаемом произведении: определить сложность произведения, его технические и художественные характеристики, уметь реализовать имеющиеся навыки на практике.

Для студентов различных специальностей, изучающих предмет фортепиано, имеет особое значение кейс историко-стилевого содержания, имеющий в своей базе умения ориентироваться в изучении музыкального произведения согласно его специфическим чертам (история создания, композитор, стиль, специфика исполнения произведений).

Содержание и методы музыкально-педагогической деятельности на уроках фортепиано для студентов разных специальностей педагог должен определять, хорошо понимая характер будущей деятельности студента. Это и есть целенаправленность обучения, которое опирается на изучение и развитие индивидуальных особенностей каждого обучающегося.

Сочетание перечисленных методов с демонстрацией педагогом музыкального произведения как некоего исполнительского образца, эталона, к которому студент должен стремиться, подкрепляется устными замечаниями, разъяснениями, художественно-образными комментариями к исполняемым произведениям. Благодаря этому появляется возможность комплексного воздействия на эмоционально-волевую и интеллектуальную сферы студента посредством стимулирования его творческого воображения и фантазии.

Важно отметить, что участие педагога направлено на развитие его профессиональной деятельности: совершенствовать свои знания и умение владеть тем профессиональным предметом, который он преподает; расширять свой духовный мир; обновлять методы и формы воздействия на учащихся, заботиться об улучшении своего исполнительского мастерства. Понятно, что педагог, который относится к своей деятельности активно, постоянно ищет новое в общении с будущими исполнителями, демонстрирует свои умения и навыки на сцене и на занятиях (примеры самопоказа). Он становится не только организатором и старшим руководителем, но и помощником в учебной деятельности, «эталонном» и «образцом» для подражания будущих музыкантов.

Литература

1. Арчажникова Л.Г. Теоретические базы профессионально-педагогической подготовки учителя музыки: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук. 13.00.01 – М. – 1986 – 37с.
2. Егорова С.В. Развитие исполнительской активности будущего учителя музыки в процессе его фортепианной подготовки : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : Москва, 1998. – 193 с.
3. Кирьякова А.В. Ориентация личности в мире ценности. – Оренбург, Изд-во Оренб. унта. 1996. – С.63
4. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. – М.: Гос. муз. изд.-во. – 1963. – 91с.
5. Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. Энциклопедия. т.2– 1974. – С. 583с.
6. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники//Избр. статьи Письма к родителям/Сост. Я.И. Мильштейн. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Сов. Композитор. – 1983. – 526с.
7. Островский А.Л. Творческая задача исполнителя//Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – Вып. 4. – М.: Музыка. – 1967. – С.3-21.
8. Педагогика / Под ред. Ю.К. Бабанского. – 2-е изд. -М., 1988. – С.385
9. Радынова О.П., Корсакова И.А. К проблеме индивидуального подхода в развитии основ пианистической культуры у студентов-музыкантов разных специальностей // Наука и школа. 2021. № 3. С. 219-225.
10. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч.1.– М.: Искусство, 1985. – 479с.
11. Фейнберг С.Э. Пианизм как искусство. – М.: Музыка. – 1969. – 598с.

Диденко Диана Леонидовна

*преподаватель Музыкального училища им. Гнесиных РАМ им. Гнесиных,
аспирант Московского государственного института музыки им. Шнитке
(научный руководитель: доктор педагогических наук,
доктор культурологии, профессор Щербакова А.И.)
e-mail: dinulkamus@mail.ru*

Didenko Diana L.

*teacher of the Music College in Gnessin Russian Academy of Music,
postgraduate student of the Moscow State Institute of Music. Schnittke
(scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Cultural Studies, Professor A.I. Shcherbakova)
e-mail: dinulkamus@mail.ru*

ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ КИТАЙСКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА

ISSUES ABOUT THE PERIODIZATION OF CHINESE CHORAL ART

Аннотация. Статья посвящена истории становления хорового искусства в Китае с середины XIX века. Автор анализирует материал через призму сложных исторических событий развития китайской государственности, наложивший важный след на развитие музыкальной культуры в целом и хорового искусства в частности. Сформировавшись и непрерывно развиваясь в столь сложный исторический период, активно интегрируя в себя всё новые элементы, современное китайское хоровое искусство является уникальным феноменом в музыкальной культуре страны. В работе представлены различные точки зрения китайских исследователей на периодизацию и исторические факты формирования и становления китайского хорового искусства с целью подробного и всестороннего изучения. На основании проделанного анализа предлагается уточненная периодизация китайского хорового искусства.

Ключевые слова: китайское хоровое искусство, периодизация, этап, фаза, взгляд исследователя, исторический период, музыкальное образование.

Abstract. The article is devoted to the history of the formation of choral art in China since the middle of the XIX century. The author analyzes the material through the prism of complex historical events of the development of Chinese statehood, which left an important mark on the development of musical culture in general and choral art in particular. Having formed and continuously developing in such a difficult historical period, actively integrating all new elements, modern Chinese choral art is a unique phenomenon in the musical culture of the country. The paper presents various points of view of Chinese researchers on the periodization and historical facts of the formation and creation of Chinese choral art for the purpose of a detailed and comprehensive study. Based on the analysis done, a refined periodization of Chinese choral art is proposed.

Keywords: Chinese choral art, periodization, stage, phase, researcher's view, historical period, music education.

Современные китайские исследователи придерживаются относительно единой точки зрения взглядов на развитие китайского хорового искусства. По мнению большинства, этапом становления является начало XX века; 1930-е и 1940-е годы – период, в котором тема антияпонского сопротивления и национального спасения занимала центральное место в хоровом искусстве; от основания Китайской Народной Республики до начала Культурной революции

период бурного развития китайского хорового искусства; во время Культурной революции хоровое искусство, будучи в жёстких политических рамках, всё ещё боролось за свое существование и развитие; период после окончания Культурной революции, в котором непосредственно под влиянием политики реформ и открытости, китайское хоровое искусство вступило в новую стадию развития; современный период (XXI век), где модель развития китайского хорового искусства значительно отличается от модели прошлого века.

Чжан Дунсян в статье «Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте» [1] разделил историю китайского хорового искусства на шесть этапов с точки зрения хорового музыкального образования: Первый этап – с начала XIX века до начала XX века; второй этап – с начала XX века до образования КНР в 1949 году; третий этап начинается в 1949 году; диапазон лет четвёртого этапа не указан автором; пятый этап – период Культурной революции (1966-1976 гг.), шестой этап – период после Культурной революции. Причина определения автором времени начала второго этапа заключается в том, что профессиональные музыкальные учреждения образования начали открываться в Китае в 1920-х гг. Третий этап характеризуется появлением в Китае ряда профессиональных хоров, прекрасными масштабными хоровыми произведениями и появлению профессионального дирижёрского образования. Четвёртый этап отличается тем, что группу молодых музыкантов и выпускников направили на обучение в Советский Союз и страны Восточной Европы, что, по нашим данным, произошло в 1953-1962 годах. По нашему мнению, автор недостаточно разъяснил временные рамки отдельных этапов, и теоретическое обоснование причин периодизации представлено в небольшом объёме. Пятый этап – период Культурной революции (1966-1976 гг.), шестой этап – период после Культурной революции.

В своей статье «Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века» Ся Цзюньвэй [2] разделил первую половину XX века на два этапа: до 1930-х и после 1930-х годов. Автор определил два этапа на основе радикальных изменений в содержании китайских хоровых произведений с 1930-х гг. Можно согласиться с весомостью приведённых аргументов.

Магистерская диссертация Хуана Юруи «Взгляд на развитие хорового искусства в Китае» [3] разделена на три главы: первая глава «Введение и распространение хорового искусства в Китае» (начало XIX века – 1949 г.); вторая глава

«Быстрое развитие и неудачи китайского хорового искусства» (1949-1976); третья глава «Новое развитие китайского хорового искусства» (1976-настоящее время). Первая глава структурирована в четыре подраздела: появление хорового искусства в Китае, продвижение хорового искусства Движением 4 мая (1919 г.), массовое пение в 1930-х годах и развитие массового хора в 1940-х годах. Вторая глава разделена на две части: от основания нового Китая до Культурной революции, десять лет Культурной революции. Мы согласны с большинством тезисов автора. В вопросе о том, началась ли история китайского хора в XIX веке или в XX веке, всё больше исследователей сходятся во мнении, что ответ находится в XX веке. Причина, указанная автором, заключается в том, что миссионеры переводили, печатали гимны и распространяли христианские песни в Китае в начале XIX века. Однако до конца XIX века влияние христианства в Китае было невелико, и невозможно однозначно утверждать на основе имеющихся сведений, была ли хоровая форма пения как таковая. Некоторые исследователи также считают, что после Опиумной войны в 1840 году, хоровое искусство зародилось в Китае с появлением христианства. Однако, в то время только небольшое количество китайцев обучались и непосредственно пели в христианских хорах, вместе с этим нет фактов, указывающих на попытки создавать собственные хоровые произведения. Поэтому всё больше исследователей сходятся во мнении, что начало истории китайского хорового искусства знаменуется появлением школьных песен и созданием Ли Шутуном первой в Китае хоровой песни «Весенняя прогулка» в 1913 году. И, на наш взгляд, 1930-е и 1940-е годы можно было бы объединить, аргументируя тем, что темы китайской хоровой музыки в этот период практически все пронизаны идеями борьбы против захватчиков, и представлены они в основном в форме массовых хоровых произведений. В третьей главе автор не разделяет временной отрезок, а в основном излагает историю создания хоровых произведений и анализирует развитие массовой хоровой деятельности в новую эпоху. Учитывая, что автор завершил диссертацию в 2005 году, она не может включать в себя информацию о большем количестве современных произведений и состоянии китайского хорового искусства в XXI веке.

Известный дирижер Тянь Сяобао в своей книге «Многогранность развития современного китайского хорового искусства» [4] разделил развитие китайского хорового искусства в XX веке на шесть этапов:

1. Начало XX века – 1930-е и 1940-е годы. В этот период в Китае появилась западная хоровая музыка, создавшая предпосылки и ставшая начальным этапом в современном китайском хоровом искусстве. Он отмечен появлением «Весенней прогулки» Ли Шутуна и «Песни вечной печали» Хуан Цзы.

2. 1930-е и 1940-е годы – основание Китайской Народной Республики в 1949 году. На этом этапе началось бурное развитие китайского хорового искусства. Этот период имеет две примечательные черты: во-первых – тесная интеграция в хоровое искусство тематики борьбы с захватчиками, во-вторых – параллельное развитие хорового искусства и профессионального музыкального образования.

3. 1949-1966 годы (начало Культурной революции). На этом этапе появилось большое количество хоровых коллективов, значительно повысился уровень хорового исполнительства и теоретических исследований. Сочетание артистизма и особенностей времени является наиболее заметной чертой развития китайского хорового искусства в этот период.

4. 1966-1976 (Культурная революция). В этот сложный исторический период развитие хорового искусства продолжалось, но особый политический фон, сопровождавший этот этап, показал свою уникальную ценность.

5. С 1976 г. до конца XX века. Для этого периода характерны лирическое мироощущение в эстетике хоровых произведений, что стало главными чертами для хорового творчества тех десятилетий. Организуется большое количество хоровых фестивалей и хоровых конкурсов.

6. С 2000 г. – по настоящее время. Хоровое искусство в основном движимо проведением различных хоровых конкурсов и культурных мероприятий. Хоровое искусство встало на путь профессионального и художественного развития, что и создало предпосылки к популяризации хорового пения в народных массах [4].

Отметим, что на наш взгляд, данная периодизация представляется наиболее корректной, поскольку учитывает основные вехи развития хорового искусства в историческом контексте страны.

Таким образом, рассматривая различные взгляды на периодизацию формирования и становление китайского хорового искусства в историческом аспекте, можно сделать вывод о том, что авторы придерживаются разных взгля-

дов (наличие двух, трех и шести этапов). Среди них период основания Китайской Народной Республики (1949 г.), начало и конец Культурной революции (1966-1976) рассматриваются как ключевые временные моменты.

Основываясь на приведенных суждениях учёных, считаем возможным уточнить предложенную систематизацию, конкретизировав некоторые аспекты.

После Второй опиумной войны (1856-1860) в Китай пришло западное хоровое искусство. За полвека, с начала XX века до основания Китайской Народной Республики, китайское хоровое искусство, зародившееся в хаосе войны, сформировалось и находилось в непрерывном поиске собственного направления развития. Мы можем обозначить этот временной отрезок как первый этап развития китайского хорового искусства. В годы Антияпонской войны (1931-1945) хоровая музыка играла важную роль в массовом хоровом движении. С основанием Нового Китая (1949) и наступлением мира в Китае появилось профессиональное хоровое дирижёрское образование, и дирижеры и студенты были отправлены для дальнейшего обучения за границу, что заложило основу для последующего развития хорового образования в Китае. Но исторический период Культурной революции (1966-1976) спровоцировал снижение темпов развития хорового искусства и вынудил музыкантов покинуть Китай. Однако хоровое искусство продолжало активно развиваться несмотря на ограничения в художественной деятельности, обусловленными цензурой. Этот этап характеризуется значительным влиянием политических и социальных явлений в обществе на развитие хорового искусства, а также вниманием к проявлению национальных черт в хоровых произведениях. Благодаря реформам и открытости (1978) Китай всесторонне распахнул свои двери миру, начал активно взаимодействовать с мировыми культурами, в результате чего интеграционные процессы позволили достичь китайскому хоровому искусству своего беспрецедентного развития. Начиная с XXI века в Китае было проведено большое количество мероприятий в сфере хорового искусства, включая концерты, конкурсы, музыкальные фестивали и т. д., которые дали мощный импульс к популяризации и профессиональному развитию хорового пения. Подводя итог, считаем, что развитие китайского хорового искусства можно разделить на три этапа, каждый из которых включает в себя две фазы (Таблица 1):

Таблица 1. Этапы становления китайского хорового искусства

1. Начальный этап развития китайского хорового искусства: этап исследования собственного направления развития (Начало XX века – основание Китайской Народной Республики).	С начала XX века до 1930-х годов: Изучение и подражание западному хоровому искусству.
	1930-е и 1940-е годы: Доминирует антияпонская тема национального спасения, формируется прообраз национализированной эстетики.
2. Этап становления направления и развития: сочетание художественности с особенностями эпохи (Основание Китайской Народной Республики – конец культурной революции).	1949 (создание Китайской Народной Республики) – 1966 (Начало культурной революции): Появляется профессиональное хоровое дирижёрское образование. Китайское хоровое искусство определило направление развития национализации. Сочетание яркого национального стиля и особенностей эпохи.
	1966-1976 (культурная революция): Развитие хорового искусства сильно затормозилось, но еще могло существовать в рамках политической конъюнктуры. Период эмиграции.
3. Диверсифицированный этап развития: активное взаимодействие с мировым хоровым искусством включили в китайское хоровое искусство новые элементы (После культурной революции).	1976 до начала XXI века: быстрое профессиональное развитие; китайское хоровое искусство с национальными особенностями представлено миру.
	С начала 21 века по настоящее время: параллельное развитие популяризации и специализации. Инновационное развитие, вобравшее в себя множество элементов.

Первая фаза первого этапа относится к периоду до 1930-х годов, который отмечен стремлением к изучению и подражанию западному хоровому искусству; вторая фаза приходится на 1930-е и 1940-е годы, когда композиторы стали изучать и использовать музыкальный материал из народного песенного творчества для создания хоровых произведений, в то же время, в связи с антияпонской войной, были созданы хоровые произведения, в основе которых лежала национально-патриотическая тематика. Первая фаза второго этапа – от основания Китайской Народной Республики до культурной революции, которая яв-

ляется периодом быстрого развития китайского хорового искусства и хорового образования; вторая фаза – десятилетие Культурной революции, способ развития хорового искусства в этот период отличается от любого другого периода. Первая фаза третьего этапа началась после окончания Культурной революции, когда китайские хоровые произведения только оторвались от тем исторического и политического контекста времени и выбрали приоритет за чистой красотой и художественной выразительностью; вторая фаза – современный период с начала XXI века, когда китайское хоровое искусство стало более разнообразным, беспрецедентно развился профессионализм академического хорового искусства, и в то же время стало появляться и массовое хоровое искусство.

Таким образом, предложенная периодизация даёт наиболее полное представление о специфике становления и развития китайского хорового искусства.

Литература

1. Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте // Бизнес. Образование. Право. – 2022. – № 4. – С. 350-357.
2. Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45. – С. 126-132.
3. 黄育蕊[Хуан Юруй]. 管窥合唱艺术在中国的发展历程[Взгляд на развитие хорового искусства в Китае]: дис. ... маг. муз. наук. – Пекин, 2010.
4. 田晓宝[Тянь Сяобао]. 中国当代合唱艺术的多元化发展[Многогранность развитие современного китайского хорового искусства] – Шанхай: Изд-во «Шанхайская музыка», 2013. – 195с.

Го Хаоюй,

*аспирант кафедры философии, истории, теории культуры и искусства
ФБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»
(научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор А.Г. Алябьева)
e-mail: g894525047@gmail.com*

Guo Haoyu,

*Postgraduate student, Department of Philosophy, History, Theory of Culture
and Art of Moscow A. Schnittke State Music Institute
(Scientific adviser: Doctor of Art History, Professor A.G. Alyabyeva)
e-mail: g894525047@gmail.com*

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Г.В. Вилинбахов

К 30-ЛЕТИЮ УТВЕРЖДЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ГЕРБА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

TO THE 30TH ANNIVERSARY OF THE APPROVAL OF THE STATE EMBLEM OF THE RUSSIAN FEDERATION. DOCUMENTS AND MEMORIES

Аннотация. В статье автор вспоминает о том, какие трудности возникали на пути становления Государственного герба как официального государственного символа Российской Федерации. Прослеживается история от первого постановления Совета министров РСФСР до создания Геральдической службы в 1992 году, учреждения герба в 1993 году, создания герольдии при президенте в 1994 году и принятия Федерального закона «О Государственном гербе Российской Федерации» в 2000 году.

Ключевые слова: геральдика, государственный герб, двуглавый орел, Росархив, Государственная Герольдия при Президенте Российской Федерации.

Abstract. In the article, the author recalls the difficulties encountered in the formation of the State Emblem as the official state symbol of the Russian Federation. The history is traced from the first resolution of the Council of Ministers of the RSFSR to the creation of the Heraldic Service in 1992, the establishment of the coat of arms in 1993, the creation of the heraldic under the President in 1994 and the adoption of the Federal Law "On the State Emblem of the Russian Federation" in 2000.

Keywords: heraldry, state emblem, double-headed eagle, Rosarchiv, State Heraldry under the President of the Russian Federation.

В конце 80-х годов прошлого века возник особый интерес к геральдике. Все политические события того времени сопровождались какими-либо геральдическими знаками. На многочисленных митингах можно было, не подходя, не слушая ораторов, по флагам и знакам понять, кто митингует. И на официальном уровне, на уровне так называемых союзных республик в составе Советского союза начали обращать внимание на свою традиционную геральдику. Вначале это были достаточно скромные шаги, когда объявлялось о восстановлении неких, порой довольно странных, национальных символов – отнюдь не гербов, не флагов, а каких-то васильков, птиц и цветов, но затем процесс стал

более активным, и республики начали восстанавливать свою историческую геральдику, существовавшую до вхождения в состав СССР.

В определенной степени эти события и подтолкнули Совет министров РСФСР к тому, чтобы обратить внимание на геральдику в России. Обращу внимание, что речь идёт ещё о том времени, когда мало кому в голову приходило, что такой страны, как СССР не будет. И 5 ноября 1990 года выходит постановление Совмина РСФСР об организации работы по созданию государственного флага и государственного герба РСФСР. Наверное, мало кто помнит об этом документе, но он говорит именно об организации работы по созданию. То есть вопрос о символике, существовавшей на тот момент, был решен. И для организации этой работы была создана правительственная комиссия, по поручению которой Комитет по делам архивов при Совмине РСФСР организовал работу так называемого круглого стола по вопросам создания флага и герба РСФСР.

Работу возглавил тогдашний руководитель Росархива Рудольф Германович Пихоя. В состав комиссии вошли: Елена Ивановна Каменцева, Надежда Александровна Соболева, Владимир Алексеевич Артамонов, Станислав Владимирович Думин, Алла Сергеевна Мельникова. В качестве представителя Эрмитажа был назначен автор настоящей статьи. Работа была чрезвычайно насыщенная, мы собирались, начиная с декабря 90 года по март 1991 года. Было действительно интересно, была предложена масса проектов, но вот что сыграло злую, роковую роль, так это то, что ни в одном художественном вузе не преподавали геральдику. И то, что представляли художники, были вещи либо совершенно негеральдические, либо плагиат из книжек, где сразу было видно, какой герб откуда перерисован. В работе круглого стола принимало участие много людей, не входящих в состав ни комиссии. Поступали многочисленные предложения от разных людей. Приходили министры, космонавты, шли жаркие споры, и постепенно начала вырисовываться общая позиция в отношении будущей государственной геральдики тогда ещё РСФСР. К марту 1991 года предложения в основном были подготовлены.

Государственным гербом должен быть золотой двуглавый орёл на красном поле, а государственным флагом – бело-сине-красное полотнище. Если в отношении флага согласие было достигнуто достаточно быстро, то в отношении двуглавого орла достаточно долго шли споры: его не принимали, называли

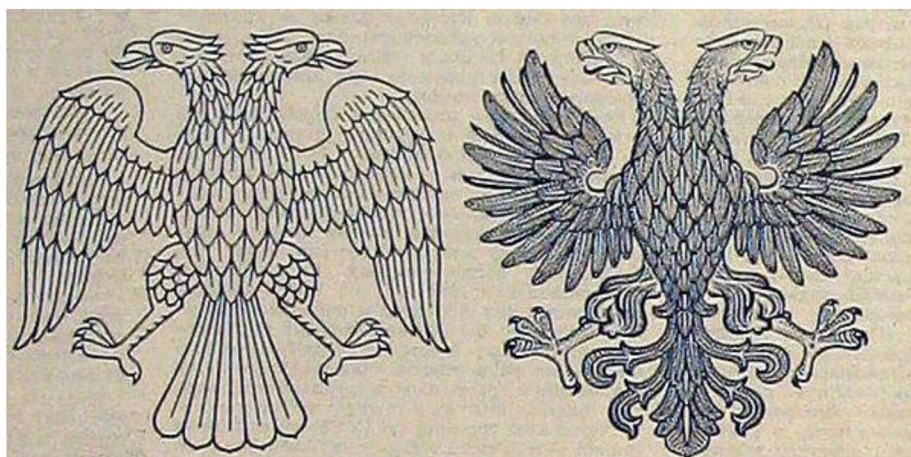
имперским символом, хотя во всех киосках продавали обложки на паспорта с тем самым двуглавым орлом, и никто не говорил, что их не покупают, не уважают и не принимают. Также к тому времени Центробанк начал выпуск монет с изображением двуглавого орла, что тоже явилось аргументом в его защиту (вряд ли кто из читателей может сказать, что он отказывался принимать деньги с орлом). Неожиданную роль в этой ситуации сыграл документ, полученный из архива, который очень многих противников орла «успокоил». Это документ, подписанный ещё в апреле 1918 года председателем СНК Владимиром Лениным, на котором стояла печать с изображением двуглавого орла. Он окончательно опроверг аргумент об «имперскости» символа. Орёл был символом сначала Великого княжества Московского, потом Московского царства, затем Российской империи, затем Российской республики и даже определенное время был гербом РСФСР. Все эти доводы сработали, и в марте 1991 года Р.Г. Пихоя доложил правительственной комиссии о результате работы круглого стола.

Однако решение о принятии символики в тот момент было отложено, поскольку шли горячие споры о выборах первого президента России. Но в ходе работы круглого стола стало понятно, что рано или поздно новая символика нашего государства будет принята, и нужно думать о том, кто будет заниматься этим вопросом. В ходе бесед с Рудольфом Германовичем появилась идея, что нужно создавать некую специальную геральдическую службу, которая будет курировать данную область. Идея была предложена председателю Верховного совета Б.Н. Ельцину, ставшему вскоре президентом, который эту идею одобрил и поручил своему государственному секретарю Бурбулису подготовить материал – постановление правительства – о создании геральдической службы. Это произошло после выборов, в июле 1991 года.

А 19 августа начались события, которые изменили многое. Выступление ГКЧП по телевидению, бело-сине-красный флаг над Белым домом (до этого он уже развевался над Ленинградом), и 22 августа Верховный совет РСФСР принял решение о внесении изменений в конституцию, о принятии бело-сине-красного флага в качестве государственного.

Вопрос о гербе был оставлен на будущее, однако в сентябре того же года вопрос о государственной символике возобновился. Возобновилась ра-

бота круглого стола (примерно в том же составе). Необходимость профессиональных мнений по этому вопросу выявилась очень быстро, потому что в постановлении, которое было принято в августе 1991 года, цвета государственного флага назывались: «алый» (но отнюдь не «красный») и «лазоревый» (а не «синий») – нужно было вносить изменения в описание флага. Также начал готовиться материал о государственном гербе для представления правительству. Большая работа была проделана нашим ленинградским художником Евгением Ильичом Ухналёвым. Им было подготовлено несколько вариантов изображений двуглавого орла. Работа шла несколько месяцев, и в декабре 1991 на заседании правительства эти проекты были представлены. Орёл был принципиально одобрен, но была произнесена одна фраза: «конечно, двуглавый орёл, но надо бы сделать его подорожее». Окончательное решение о гербе принято не было, но рисунки проектов герба были опубликованы в номере официальной «Российской газеты» от 21 декабря 1991 года:



Газета «Российская газета» № 282 (328) от 21 декабря 1991 года.

URL: <https://yeltsin.ru/archive/periodic/54214/?ysclid=loisoki64w162175777>

Новые события 1991 года вновь не позволили довести начатое дело до конца. 25 декабря 1991 года РСФСР получила новое наименование — Российская Федерация, поэтому в апреле 1992 года в описание государственного герба внесли лишь небольшую поправку: надпись «РСФСР» была изменена на «Российская Федерация», но серп и молот, а также лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» на гербе остались, и в Положение о Государственном гербе РСФСР также не были внесены изменения. Всё это заключало в себе идеологическое противоречие, поэтому вопросы, связанные с государственным

ной символикой, стали ещё острее, стало понятно, что предстоит много геральдической работы для нового государства, что нужны и знаки различия, награды, флаги, знамёна и иные символы. Таким образом, работа над разработкой новых государственных символов была продолжена. 20 февраля 1992 года было подписано постановление правительства о создании Государственной геральдической службы на правах самостоятельного управления Комитета по делам архивов при Правительстве России¹. Как говорил Петр Великий, «геральдика – это дело нового основания», поэтому по прошествии нескольких столетий геральдика началась заново.

В марте 1992 года проект государственного герба был представлен на заседании Верховного совета РФ. И здесь прозвучала неожиданная вещь, которая ещё год назад казалась невозможной, а именно: депутаты Верховного Совета, в том числе те, которых представлял Михаил Никитич Толстой, сказали, что вообще-то всё хорошо, но надо бы, чтобы у двуглавого орла было оружие, чтоб были и короны, и скипетр с державой, и всадник на груди, поэтому герб следует дорабатывать. На протяжении 1992 – начала 1993 гг. шло много обсуждений в рамках Верховного совета, например, звучали предложения депутата Румянцева просто вернуть имперский герб, черного орла на золотом поле, ничего в нём не изменяя, а также рассматривались наши варианты, в том числе те, что делал Е.И. Ухналёв. Шаг за шагом мы приходили к какому-то общему знаменателю. Но, опять-таки, политические события оказывали совершенно неожиданное влияние.

События 1993 года (ропуск Съезда народных депутатов и Верховного Совета, штурм «Белого дома» и телецентра в Останкино) в той или иной степени ускорили решение вопроса о необходимости принятия окончательного варианта государственного герба. И 16 ноября 1993 года выходит распоряжение президента Российской Федерации «О разработке проекта государственного герба Российской Федерации» [2].

Была образована комиссия по разработке проекта, согласно приложению к распоряжению, которая должна была в течение двух недель обсудить и представить предложение о государственном гербе. В комиссию вошли представители Верховный Совет, и Министерство культуры, и паспортно-визовая

¹ 22 декабря 1992 года Постановлением Правительства РФ № 1006 геральдическая служба была преобразована в Управление геральдики Государственной архивной службы.

служба МВД, и Министерство обороны и другие, т.е. те, кто имел непосредственное отношение к госсимволике. Две недели благополучно прошли, и к 30 ноября 1993 года были подготовлены предложения для представления президенту. Было представлено несколько вариантов государственного герба, в том числе вариант Е.И. Ухналёва, который к этому времени уже подготовил технические проработки изображения. Было ещё одно интересное предложение от одного московского художника, который много работал с силовыми структурами, но он допустил непростительную ошибку, и она оказалась роковой: когда художник узнал, что нужно сделать рисунок для представления президенту, он выполнил изображение государственного герба в виде аппликации из золочёной бумаги. Это выглядело настолько ужасно, что при же первом взгляде от проекта было решено отказаться. В итоге стался проект Е.И. Ухналёва, причем в двух вариантах: золотой на красном поле и черный на золотом. А меня попросили подготовить объяснительную записку, пояснения к каждому из этих гербов.

Все материалы были подготовлены, и мы с Р.Г. Пихоем должны были идти в Кремль, чтоб их представить Президенту Б.Н. Ельцину. И, как всегда, возникает случайность, которая не происходит случайно. Когда мы пошли в сторону Кремля, Пихоя говорит: «Надо доказать, что это не эталон, могут быть разные варианты изображения герба, поэтому надо бы зайти в ГУМ в немецкий магазинчик, разменять немецкие деньги, на них же гербы выглядят по-разному». На немецких купюрах и монетах герб государства действительно изображался в разных вариантах. И оказалось, что Пихоя забыл «красную папку», которая была необходима для представления проекта. А время поджимает, а мы уже у Красной площади... А Росархив находится на Старой... Мы договорились, что Рудольф Германович пойдёт в Кремль, а я возьму папку в Росархиве и догоню Пихоя в приемной. И с нами также должен был идти представлять проект помощник президента. Когда я пришел в Кремль, оказалось, что я опоздал: секретарь сказал, что они уже ушли к президенту. Однако через некоторое время меня тоже вызвали в кабинет, и было сказано, что мы должны срочно подготовить указ президента о государственном гербе, который в тот же день должен был выйти.

В течение нескольких часов шла очень напряженная работа, в которой принимали участие сотрудник государственно-правового управления Александр Маслов, Рудольф Германович Пихоя и автор настоящей статьи. Текст оказался очень сырым, и мы вычитывали буквально каждую букву. Но в издании указа все были настолько заинтересованы, что помощник президента позвонил в канцелярию и просил забронировать для указа «красивый» номер: «Какие у вас там есть номера? А вот, 2050, бронируйте!». Когда мы дошли до последнего пункта (был готов и сам текст, и положение о Государственном гербе), вновь возникла проблема: на кого возложить контроль за исполнением этого указа? Геральдическая служба есть, но она существовала на правах управления внутри Росархива: это несерьезно. Надо сказать, что мы с Р.Г. Пихоя этот вопрос уже обсуждали, и, учитывая серьезность проблемы государственной символики, эта служба должна была существовать при Администрацию Президента, поэтому уже в течение некоторого времени был готов проект указа президента о Геральдической службе в составе Администрации Президента, однако приказ до сих пор не был подписан. Пользуясь ситуацией, Рудольф Германович сказал, что у нас есть предложение о создании Государственной герольдии при президенте, на которую можно возложить функцию контроля. Все очень обрадовались, и в Приложении № 1 к Указу Президента Российской Федерации от 30 ноября 1993 г. № 2050 пункт 11 изложен следующим образом: «Контроль за соблюдением настоящего Положения возлагается на Геральдический совет при Президенте Российской Федерации» [3].

А герольдии такой пока ещё нет, хотя в указе она уже прописана и существует... Начали готовить указ о Герольдии... Указ подготавливается, передается в администрацию президента. Пояснение к указу мы не составили, поскольку было сказано: «Не нужно. Раз это уже в указе о гербе прописано, то президент автоматически подпишет, вопросов не возникнет». Президент не подписывает... Человек, что представлял указ, объяснить ему ничего не смог, что это за герольдия, для чего она нужна. Так указ вернули.

К этому времени в Росархиве утверждается новая структура, из которой геральдическое управление, естественно, изъято, потому что Государственная герольдия де-факто создана при Президенте РФ, а де-юре её не существует. Мы оказываемся в положении, когда непонятно, как же нам дальше ра-

ботать. К нам на рассмотрение поступают территориальные гербы, ведомственная символика, и я задаю вопрос чиновнику из Администрации Президента, как быть. Как я могу отвечать на письма, если официально организация не создана? Какие у нас есть возможности? Он отвечает: «Да, на бланке управления теперь писать нельзя, но Вы как руководитель Геральдической службы можете сделать свой собственный бланк, потому что хотя Геральдическая служба как таковая не существует, но и нет постановления правительства о том, что Вы не являетесь руководителем Геральдической службы. То есть Вы назначены, но не сняты. Рассматривайте это как свой титул!». И в течение полугода я рассматривал это как свой титул и подписывал разные документы как руководитель Государственной геральдической службы, которой де-юре не существовало. А все сотрудники бывшего Управления геральдики в соответствии с законом являлись сотрудниками Росархива.

К весне мы второй раз подготовили указ о Государственной герольдии, я написал объяснительную записку «что, зачем и почему». Указ снова не был подписан. Как оказалось, чиновник, который передавал указ, просто забыл приложить эту записку... Ситуация патовая, потому что, по неписанному правилу, если указ дважды возвращается неподписанным, то третий раз его на подпись не приносят. Полгода подходили к концу, нужно было что-то решать. Тогда за дело взялась руководитель Управления государственных наград Нина Алексеевна Сивова, с которой у нас были очень хорошие отношения. Она пошла напрямую к руководителю администрации президента С.А. Филатову и добились, чтобы Филатов сам представил указ президенту, что он обычно не делал – это была работа руководителя канцелярии. И вот мы находимся в управлении государственных наград, звоним в приёмную Филатова, нам отвечают: «Он был у президента, вернулся и уже уехал, ничего не знаю». Это продолжается до позднего вечера... Уже поздно вечером, совершенно отчаявшись, что в третий раз ничего не произошло, я позвонил в канцелярию президента и вдруг услышал: «Указ подписан, номер 1539». Это произошло 25 июля 1994 года, когда вышел указ президента «О Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации». Можете представить наше состояние, наконец-то всё состоялось!

У К А З

ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

О Государственной герольдии при
Президенте Российской Федерации

В целях обеспечения в Российской Федерации единой государственной политики в области геральдики постановляю:

1. Образовать Государственную герольдию при Президенте Российской Федерации.
2. Утвердить прилагаемое Положение о Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации.
3. Назначить заместителя директора Государственного Эрмитажа по научной работе Вилинбахова Г. В. руководителем Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации - государственным герольдмейстером.
4. Местонахождение Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации - г. Санкт-Петербург.
5. Руководителю Администрации Президента Российской Федерации Филатову С. А. утвердить структуру рабочего аппарата Государственной герольдии при Президенте Российской Федерации, а также его штатное расписание без увеличения штатной численности Администрации Президента Российской Федерации в пределах 10 единиц.
6. Настоящий Указ вступает в силу со дня его опубликования.

Президент Российской Федерации

Б. Ельцин

Москва, Кремль
25 июля 1994 г.
N 1539

А дальше были годы борьбы за государственный символ. Все обсуждения в Государственной думе завершились только в 2000 году принятием закона «О Государственном гербе РФ». Вот такие события сопровождали эту историю от первого постановления Совета министров РСФСР до создания Геральдической службы в 1992 году, учреждения герба в 1993 году, создания герольдии при президенте в 1994 году и принятия Государственного герба как официального государственного символа Российской Федерации в 2000 году.

Федеральный закон
«О Государственном гербе Российской Федерации», 25.12.2000 г.



Статья 1. Государственный герб Российской Федерации является официальным государственным символом Российской Федерации.
Государственный герб Российской Федерации представляет собой **четырёхугольный, с закруглёнными нижними углами, заострённый в оконечности красный геральдический щит с золотым двуглавым орлом, поднявшим вверх распущенные крылья. Орёл увенчан двумя малыми коронами и — над ними — одной большой короной, соединёнными лентой. В правой лапе орла — скипетр, в левой — держава. На груди орла, в красном щите, — серебряный всадник в синем плаще на серебряном коне, поражающий серебряным копьём чёрного опрокинутого навзничь и попранного конём дракона.**

Литература

1. Российская газета. – № 282 (328) от 21 декабря 1991 года. – URL: <https://yeltsin.ru/archive/periodic/54214/?ysclid=loisoki64w162175777> (дата обращения 05.08.2023).
2. О разработке проекта государственного герба Российской Федерации: Распоряжение Президента Российской Федерации от 16.11.1993 г. № 740-рп. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/4837> (дата обращения 05.08.2023).
3. Указ Президента Российской Федерации от 30.11.1993 г. № 2050. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/4934> (дата обращения 05.08.2023).
4. Указ Президента Российской Федерации от 25.09.1999 г. № 1273. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/14448> (дата обращения 05.08.2023).
5. Федеральный конституционный закон от 25.12.2000 № 2 (ред. от 30.12.2021) «О Государственном гербе Российской Федерации» (дата обращения 05.08.2023).

Вилинбахов Георгий Вадимович,
доктор исторических наук, профессор, заместитель генерального
директора Государственного Эрмитажа, государственный герольдмейстер
e-mail: director@hermitage.ru

Georgy V. Vilinbakhov
Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director General
of the State Hermitage Museum, State Heraldmaster
e-mail: director@hermitage.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ

**В рамках сотрудничества МГИМ имени А.Г. Шнитке с комиссией по работе с вузами и научными сообществами Московской городской епархии Русской Православной Церкви студенты Института посетили
Храм Христа Спасителя**



В Министерстве культуры Российской Федерации подведены итоги конкурса лучших преподавателей в области музыкального искусства детских школ искусств, училищ и вузов за достижения в педагогической деятельности в 2023 году. Преподаватели МГИМ им. А.Г. Шнитке профессор кафедры духовых и ударных инструментов Юсупов Эркин Бахтиярович и преподаватель кафедры народного исполнительского искусства Бекетова Марина Александровна получили звание лауреата



27 сентября 2023 г. студенты I курса МГИМ им. А.Г. Шнитке побывали на экскурсии в Совете Федерации Федерального Собрания РФ по приглашению сенатора Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации от исполнительного органа государственной власти города Севастополя, заместителя председателя Комитета Совета Федерации по науке, образованию и культуре *Алтабаевой Екатерины Борисовны*.



Информация для авторов

Общие правила

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

13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

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

той. 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.