

ВЕСТНИК МГИМ ИМ. А. Г. ШНИТКЕ

2018 №1/2(1/2)

К 100-летию учебного заведения



Электронное периодическое рецензируемое научное издание
«*Вестник МГИМ имени А.Г.Шнитке*»
учрежден в феврале 2018 года.

Учредитель:

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

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС77–72669 от 16.04.2018 года

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

ISSN2712–9063

Издается ежеквартально

Главный редактор:

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

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

педагогические науки (13.00.00),
искусствоведение (17.00.00),
культурология (24.00.00)

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук,
доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке –
главный редактор

Алябьева Анна Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, член Диссер-
тационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоко-
ведов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (*ICTM*) при ЮНЕ-
СКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени
А.Г.Шнитке – **заместитель главного редактора**

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафе-
дры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке – **от-
ветственный редактор**.

Ануфриев Евгений Александрович – кандидат педагогических наук, зав. кафедрой на-
родного исполнительского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

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

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

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

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

Калашкова Дагмара Ояровна, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Кизин Михаил Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

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

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

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

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

Редакционный совет

Щербакова Анна Иосифовна, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ имени А.Г.Шнитке – председатель редакционного совета

Педагогические науки (13.00.02, 13.00.05, 13.00.08)

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

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

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

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

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

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

Искусствоведение (17.00.02, 17.00.09)

Алябьева Анна Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, член Диссертационного совета Д 210.016.01 (по специальности 17.00.02), член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ИСТМ) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, и.о. зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, зав. кафедрой дирижерского искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

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

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

Калашкова Дагмара Ояровна, профессор, зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ имени А.Г.Шнитке

Кизин Михаил Михайлович, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист РФ, и.о. заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ имени А.Г.Шнитке

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

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

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

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

Культурология (24.00.00)

Каменец Александр Владленович, доктор культурологии, Российский государственный социальный университет (Москва, Россия)

Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников АНО ВО «Институт современного искусства», профессор кафедры оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» (Москва, Россия)

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г.Шнитке (Москва, Россия)

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

Содержание

Слово главного редактора	7
--------------------------------	---

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>А. И. Щербакова.</i> Роль музыкального искусства в духовном становлении человека	9
<i>Р. Р. Шайхутдинов.</i> Российские фортепианно-исполнительские школы: к проблеме изучения	15
<i>А. Г. Алябьева, И. А. Корсакова.</i> Современные технологии формирования бренда творческого вуза: бренд как миф	22

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

<i>А. Г. Алябьева, К. Терентьева.</i> «Музыка является прекрасным и объединяющим нас смыслом жизни» интервью с председателем жюри первого международного конкурса музыкантов-исполнителей имени А.Г. Шнитке Ириной Фёдоровной Шнитке	30
<i>М. А. Егорова (сост.).</i> Библиография работ об А. Г. Шнитке (на рус. языке)	32
<i>Е. В. Бараиш. Э. Денисов.</i> Концерт для виолончели с оркестром: феномен сонорного стиля в жанре концерта	39

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>Г. М. Цытин.</i> Музыкальное исполнительство и педагогика (<i>главы из книги</i>)	47
<i>М. А. Егорова, О. С. Фадеева, Е. М. Шабшаевич.</i> Материалы Всероссийского конкурса по музыкально-теоретическим предметам для обучающихся ССУЗов-2017, номинация музыкальная литература	56
<i>О. В. Громова.</i> Одноголосные диктанты. Учебное пособие для подготовительного отделения музыкального колледжа	59

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>Е. П. Путря.</i> Развитие детей раннего возраста средствами музыкального искусства	75
<i>Ксения Кемова.</i> Соната для фортепианного дуэта: обзор исторического пути	80
<i>Д. Д. Галкина.</i> Место эстрадных жанров в развитии детского музыкального театра в Москве	87

ВЕХИ ИСТОРИИ

<i>Е. М. Шабшаевич.</i> МГИМ им. А. Г. Шнитке: истоки (часть первая)	91
--	----

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

<i>Т. С. Лачинова.</i> Сурен Николаевич Лачинов (1919–2002)	109
<i>О. С. Фадеева.</i> Все мы вышли из одной шинели...: школа Московской консерватории в МГИМ им. А. Г. Шнитке	111
<i>М. В. Щеславская.</i> Училище было его родным домом	118
Фотогалерея	126

Content

Word of the editor-in-chief	7
-----------------------------------	---

MODERN RESEARCH

<i>A. I. Shcherbakova.</i> the Role of musical art in spiritual formation man's	9
<i>R. R. Shaikhutdinov.</i> the Russian piano-performing school: to the problem of studying	15
<i>A. G. Alyabieva, I. A. Korsakova.</i> Modern technologies of development of the brand creative University: the brand as a myth	22

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE

<i>A. G. Alyabieva, K. I. Tereneva.</i> «Music is a beautiful and unifying meaning of life»: interview with Irina Fedorovna Schnittke, Chairman of the jury of the Schnittke First international competition of musicians	30
<i>M. A. Egorova.</i> Bibliography of works about A. G. Schnittke (in Russian; part one).....	32
<i>E. V. Barash.</i> E. Denisov Concerto For cello and orchestra: the phenomenon of sound poetry style in the genre concert	39

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>G. M. Tsy-pin.</i> Chapters from the book «Musical performance and pedagogy»	47
<i>M. A. Egorova, O. S. Fadeeva, E. M. Shebshaevich.</i> Materials of all-Russian contest on music-theoretical subjects for students of SSU-2017, music literature category.....	56
<i>O. V. Gromova.</i> One-Voice dictation: a textbook for preparatory Department of the music College.....	59

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>E. P. Putrya.</i> Early childhood Development by means of music arts.....	75
<i>K. S. Kamova.</i> Sonata for piano duet: a review of the historical path	80
<i>D. D. Galkina.</i> The Place of pop genres in the development of children's musical theater in Moscow.....	87

MILESTONES IN HISTORY

<i>E. M. Shebshaevich.</i> Schnittke Moscow State Music Institute: origins (part one)	91
---	----

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>T. S. Lachinova.</i> Suren Nikolaevich Lachinov (1919-2002)	109
<i>O. S. Fadeeva.</i> We all came out of the same "greatcoat"...: school of Moscow conservatories at Schnittke Moscow State Music Institute	111
<i>M. V. Shcheslavskaya.</i> The School was his home	118
Photogallery.....	126

СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Уважаемые читатели!

Перед вами первый выпуск электронного журнала «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке». Собственное периодическое издание для высшего учебного заведения — это своего рода бренд, возможность демонстрации научных достижений профессорско-преподавательского состава. Вместе с тем, такой журнал — это дискуссионная площадка, возможность представления тематически ориентированных публикаций для всего музыкально-педагогического сообщества. «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке» обеспечит коммуникацию ученых — музыковедов, философов, представителей смежных областей — и музыкантов-практиков, станет полем для обсуждения злободневных проблем, выдвигаемых временем, обмена мнениями по различным аспектам музыкального творчества и образования. Электронный формат журнала позволит оперативно размещать материалы, не ограничивая авторов объемом публикуемых статей и экономя материальные ресурсы, необходимые для издания и распространения выпусков журнала.

Принципы работы журнала основаны на рекомендациях Международного комитета по публикационной этике (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов (EASE), Управления по вопросам добросовестности в области научных исследований (ORI) и других международных комитетов и ассоциаций:

- журнал публикует оригинальные авторские материалы, а также аналитические и информационные материалы по актуальным вопросам в области истории и теории музыкальной культуры, искусства, образования;
- журнал способствует внедрению новых научных разработок в практику работы педагогов высшего, среднего и дополнительного музыкального образования;
- журнал публикует тексты как авторитетных авторов, так и молодых исследователей, начинающих свой профессиональный путь;
- журнал соблюдает издательские требования, в соответствии с которыми все тексты проходят полный редакторско-корректорский цикл.

Первый номер «Вестника МГИМ имени А. Г. Шнитке» — юбилейный, он посвящен 100-летию учебного заведения, которое прошло путь от 1-й Народной музыкальной школы до института и стало многоуровневым образовательным комплексом, реализующим трехступенчатую подготовку музыкантов по программам дополнительного, среднего, высшего образования и подготовки кадров высшей квалификации, а также научно-образовательным творческим центром по изучению наследия Альфреда Шнитке и его современников.

Основные рубрики журнала:

1. **Вехи истории.** Статьи, посвященные истории Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке и другим важным событиям, значимым для развития музыкальной культуры и отечественного музыкального образования.
2. **Современные исследования.** Статьи, отражающие новейшие достижения музыкально-теоретической и музыкально-педагогической мысли, в том числе пе-

реводы зарубежных исследований по отдельным направлениям музыкального искусства и образования.

3. **Шнитке и его современники.** Статьи и другие материалы (архивные документы, библиографические обзоры и др.) об Альфреде Шнитке, его эпохе, его современниках и последователях, а также материалы из архивов научно-образовательной творческой лаборатории «Шнитке-центр».
4. **Воспоминания, размышления, документы.** Статьи и другие материалы (обзоры, интервью и др.) о выдающихся музыкантах нашего времени и представителях других эпох, внесших значительный вклад в развитие современной музыкально-педагогической мысли.
5. **Методические записки.** Методические материалы преподавателей, музыкантов-практиков, представляющие интерес для широкой аудитории, сообщения о важнейших музыкальных событиях, прошедших в МГИМ им. А. Г. Шнитке и за его пределами, беседы, эссе, *интервью с исполнителями*, преподавателями и студентами отечественных и зарубежных музыкальных учебных заведений.
6. **Молодые исследователи о музыке.** Публикации молодых ученых, начинающих свой профессиональный путь в области музыкального искусства и педагогики.
7. **Фотогалерея памяти.** Редкие и малоизвестные фотографии и другие документы, отражающие события и факты музыкальной жизни, биографии музыкальных деятелей, в том числе из частных, архивов и коллекций, связанных с историей Института и его социокультурным контекстом.

Приглашаем вас к сотрудничеству в качестве авторов и рецензентов различных материалов и публикаций в электронном журнале «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке».

Главный редактор журнала

*доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,
ректор Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке*

А. И. Щербакова

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А. И. Щербакова

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ДУХОВНОМ СТАНОВЛЕНИИ ЧЕЛОВЕКА

THE ROLE OF MUSICAL ART IN THE SPIRITUAL DEVELOPMENT OF A PERSON

Аннотация: статья посвящена проблеме духовного становления человека и значимости в этом становлении феномена музыкального искусства, не позволяющего утратить человеческое в человеке, не позволяющего человеку и человечеству превратиться в исключительно совершенный «инструмент» для дальнейшего строительства технократической цивилизации.

Ключевые слова: духовное становление, смыслы, ценности, великодушие, музыкальное искусство, музыкально-эстетический опыт.

Abstract: the article is devoted to the spiritual formation of the person and significance in the emergence of the phenomenon of musical art does not allow to lose the humanity in the man, not allowing the man and humanity to turn into exclusively the perfect “tool” for the further construction of the technocratic civilization.

Key words: spiritual formation, meanings, values, generosity, musical art, musical and aesthetic experience.

Проблема духовного становления человека, его стремления постичь окружающий мир и понять, в чем заключается смысл пребывания в этом мире, занимают человечество многие тысячелетия. Как замечает Ю. Р. Селиванов, «дух — древнейшее слово в языке человечества, магическое слово. Дух появляется там, где произносят его имя. Это не значит, что он не присутствует там, где о нем забывают или умалчивают. Дух может вершить судьбы мировой истории и скрываться в подполье, но как бы ни был долог его путь и как бы ни тернист, дух всегда встречается лишь с самим собой, уже заранее ожидая нас, куда мы только собираемся» [9, 9]. В принципе соглашаясь с этим высказыванием, следует все-таки с некоторым сожалением констатировать, что дух далеко не всегда присутствует там, где декларируют его наличие, а само понятие «духовность» часто прикрывает весьма неприглядные деяния, вызывая у многих людей недоверие и отторжение.

А между тем духовные смыслы и ценности, создаваемые человечеством на протяжении тысячелетий, представляют нетленную сокровищницу. То духовное пространство культуры, путь в которое, хотя тернист и долог, все-таки может быть преодолен каждым человеком, испытывающим потребность в осмыслении сущности бытия. И самое главное, что это не только открытие мира, но и, в первую очередь, путь к самому себе, к тем огромным возможностям, которые природа подарила человеку и которые далеко не каждый в должной мере использует. Вступив на дорогу поиска духовных смыслов и ценностей бытия, человек приступает к непрерывным преобразованиям, к неустан-

ному движению вперед, поскольку каждое новое открытие рождает бездну вопросов, требующих поиска ответов.

«Но как у младенца при рождении после длительного спокойного питания первый глоток воздуха обрывает прежнюю постепенность лишь количественного роста, ибо совершается качественный скачок, когда ребенок появился на свет, так образующий дух медленно и спокойно созревает для новой формы, разрушает одну частицу здания своего прежнего мира за другой, а о неустойчивости последнего свидетельствуют лишь отдельные симптомы. Легкомыслие, как и скука, распространяющиеся в существующем, неопределенное предчувствие чего-то неведомого — все это предвестники того, что приближается нечто иное. Это постепенное измельчение, не изменившее облика целого, прерывается восходом, который сразу, словно вспышка молнии, озаряет картину нового мира» [3, 41–42].

В этом высказывании Г. Ф. Гегеля очень точно выражена суть процесса созревания личности, которая никогда не довольствуется лишь количественным ростом, простой констатацией происходящих трансформаций, а, напротив, стремится к постижению универсума, к целостной картине мира, находящейся в непрерывном движении и развитии, но при этом обладающей единым стержнем, определяющим направленность развития. Таким стержнем являются духовные смыслы и ценности, отклонение от которых приводит к возникновению локальных и глобальных конфликтов, к разрушительным войнам, к возникновению цивилизационных кризисов, потере ценностных ориентиров, нарастанию агрессии, к различным проявлениям контркультуры и проч.

Духовное созревание личности — процесс длительный, сложный, требующий от человека напряжения всех эмоциональных и интеллектуальных ресурсов. Это связано с тем, что при осмыслении огромного количества явлений, с которыми сталкивается современный человек, простая констатация факта является недостаточной — требуется его интерпретация, выявление закономерностей, определивших возникновение тех или иных событий, а также нужен анализ косвенных явлений, непосредственно связанных с ними. То есть постижение духовной составляющей каждого явления, его подлинной ценности (или, напротив, выявления ложной значимости) требует особого искусства, которое М. К. Мамардашвили называет «искусством обращения», которое, по его мнению, представляет проявление очень важного человеческого качества — великодушия.

Последнее понятие, в отличие от понятия «духовность» (настолько часто употребляемого, что порой оно превращается в некий фон, на котором можно рисовать совершенно разные картины мира, в том числе и такие, где полностью разрушены представления о гуманистических ценностях культуры) полностью выражает самую суть духовного начала. «Великодушие — это допущение того, что может быть что-то другое, чем мы сами, и что нельзя требовать, чтобы мир соответствовал нашему или вашему уровню развития, нашим представлениям, нашим желаниям и нашим мыслям. Мир существует независимо от нас, и он гораздо больше нас и от нас требует приятия или, как говорил Декарт, великодушия. Что такое великодушие? Великодушие — это великая душа. А великая душа — это душа, способная вместить иное, не дрогнув» [6, 15].

Великодушие, способность понять и принять нечто неожиданное, непривычное, чужое, принять «не дрогнув», в человеке воспитывает музыка великих мастеров, соз-

давших свой неповторимый и уникальный художественный мир. Обращение к феномену музыкального искусства — это «одновременно и постижение сущности человека, его уникальности, неповторимости, его внутреннего «Я», системы ценностей, позволяющей оценить, осмыслить, постичь пути, пройденные им за тысячелетия. Культурологическое размышление о музыке — это одновременно и социально-философское размышление о человеке во всей сложности и многогранности этого понятия. Философия музыки и философия человека неразсторжимо связаны, переплетены, взаимообусловлены. Философия музыки — это философия самопознания человека» [11, 34], постигающего в этом процессе духовные смыслы и ценности бытия.

Именно поэтому О. Мандельштам в одном из стихотворений горестно вопрошал:

*«Отчего так мало музыки
И такая тишина?» [7, 23].*

В музыке он искал и находил подлинную духовность, заключенную в той «кристаллической ноте», которая «от рождения чиста» [7, 19]. Поэт призывал слово отбросить «шелуху» обыденности, отказаться от сложившихся понятий и стереотипов и вернуться в музыку, которая всегда обращена от сердца к сердцу, молит о великодушии и рождает «струны общности» (Л. Л. Надирова), столь необходимые нашему современнику. Как и И.-С. Бах, О. Мандельштам в звуках музыки обретал «опору духа», будучи убежденным в том, что:

*«И если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает — остается
Пространство, звезды и певец» [7, 37].*

И это не простое пространство, а пространство «Мысли и Духа» (Б. М. Целковников), в котором рождаются, самоутверждаются, функционируют и преобразуются высшие духовные смыслы и ценности бытия. Это духовное пространство, в котором свобода духа обязательно взаимодействует с высочайшей нравственной ответственностью. «И эта нравственная ответственность не есть ответственность перед чем-то внешним — перед обществом, законом, обычаем, моральной нормой и тому подобным. Это ответственность перед тем, что превышает закон и мораль, находится внутри самого человека и проявляет себя как сострадание, сопереживание как совесть» [1, 17].

Такое содержание М. К. Мамардашвили вкладывает в понятие «великодушие» — только человек, обладающий великой душой, возлагает на себя ответственность за все происходящее в мире, руководствуясь голосом совести, эстетическими и этическими идеалами, которые определяют его путь в духовном пространстве культуры. Музыка становится для него особой информационной системой, тем «фундаментом», на котором начинается возведение собственного мироздания. Постигая музыку, человек формирует духовный интеллект, представляющий высшее проявление человеческого начала, обладающий, по мнению многих исследователей [2], могуществом преобразовывать окружающий мир.

Подобное содержание вкладывает в это понятие и С. Губайдулина, один из самых крупных композиторов современности. «Как создатель, автор, творец музыки Губайдулина, словно святыню, лелеет свободу: Быть свободным человеком абсолютно необхо-

димо; независимо от того, выгодно это или нет, необходимо сохранять свои убеждения, увлечения. Свобода — это возможность сполна реализовать свою сущность, прислушаться к себе, к тому, что личности дано в ситуации истории. Как скрипачу, пианисту, чтобы иметь хороший звук, надо иметь свободные руки, так композитору или писателю надо иметь совершенно свободную душу» [10, 4]. В. Н. Холопова называет творческую деятельность С. Губайдулиной гигантским шагом души, сравнивая ее с А. Ахматовой и М. Цветаевой.

Феномен музыкального искусства непосредственно обращен к чувствам человека, а их совершенно справедливо определяют как мощный информационный источник культуры, поскольку, «развившись на базе эмоций, взяв свое начало от них, чувства в определенной степени превосходят их и в плане своей информационной насыщенности и информационной организованности» [5, 41]. Художественно-эстетический опыт, формирующийся в процессе общения с феноменом музыкального искусства, есть тот ключ, который открывает врата в духовное пространство культуры и направляет, по выражению М. В. Юдиной, на путь «духовных созерцаний» [12], на путь постижения духовных смыслов и ценностей бытия.

Особенность музыкально-эстетического опыта заключается в том, что он несет в себе глубоко личностное отношение, «он также уникален, как реализуемая в нем личность данного человека» [8, 16]. Общение с музыкой, обретение музыкально-эстетического опыта — это не только обогащение внутреннего мира человека новым знанием, информацией, обретение способности по-новому взглянуть на окружающий мир, но и возможность открыть собственную неповторимость и уникальность, осознать значимость духовных смыслов и ценностей для созревания и роста собственной личности.

М. В. Юдина — замечательный музыкант и уникальная личность — еще в ранней юности написала в дневнике: «Каждый человек должен оправдать свой личный путь. Моя вера в исключительность и высоту искусства оправдывает его. В конце концов, мы все — люди — придем к одному, к жизни в духе, к иному плану бытия, но придем разными путями: один через искусство, другой через альтруизм, третий, может быть, через любовь. Каждый иначе: столько путей, сколько людей. И именно в этом многообразии, ведущем к абсолютному единству, вся красота и глубина человечества» [12, 8–9]. Феномен музыкального искусства становится проводником в мир, где осуществляется жизнь в духе, где царствует высшее ее проявление — великое и всепоглощающее чувство любви к человеку и человечеству.

Это чувство рождается, когда мы слушаем Ave Maria Ж. Дебре, В. Палестрины или Ф. Шуберта, И.-С. Баха, Ш. Гуно. Величие данного чувства мы осознаем, когда звучат органские сочинения И.-С. Баха; удивительная красота поражает нас в наполненных светом сочинениях

В. А. Моцарта. Острое желание постичь красоту другой души возникает, когда звучит «Ночь в Мемфисе» — кантата С. Губайдулиной для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра, которая написана на тексты, заимствованные из древнеегипетской лирики. Это желание обращает нас к другой кантате «Рубайят», в которой баритон и камерный оркестр вводят слушателя в мир персидско-таджикских поэтов.

Чувство любви бесконечно растет и множится, когда мы окунаемся в звуковое пространство музыки С. Слонимского, в его «художественный универсум» [4], пронизанный духом ренессансной культуры и наполненный гуманистическими идеалами. Красота и духовная насыщенность этого мира не может оставить нас равнодушным, затрагивая в душе самые тонкие, чувствительные струны, заставляя задуматься о сущности бытия — жизни и смерти, добре и зле, альтруизме и корысти, чести, благородстве, о красоте творческого духа. В этом и заключается огромная значимость феномена музыкального искусства, не позволяющего утратить человеческое в человеке, не позволяющего человеку и человечеству превратиться в исключительно совершенный «инструмент» для дальнейшего строительства технократической цивилизации.

Литература

1. *Арсеньев А. С.* Философские основания понимания личности. — М.: Издательский центр «Академия», 2001.
2. *Бьюзен Т.* Могущество духовного интеллекта. — М.: Попурри, 2004.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. — М.: Академический проект, 2008.
4. *Девятова О. А.* Художественный универсум Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003.
5. *Зыкова И. В.* Культура как информационная система: Духовное, ментальное, материально-знаковое. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015.
6. *Мамардашвили М.* Очерк современной европейской философии. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
7. *Мандельштам О.* Отклик неба: Стихотворения, критическая проза. — Алма-Ата: «Жазушы», 1989.
8. *Орлов Г.* Дерево музыки. — СПб.: Изд-во «Композитор», 2005.
9. *Селиванов Ю. Р.* Наука о формах духа // Гегель Г. В. Ф. Система наук. Часть первая. Феноменология духа. — М.: Академический проект, 2008.
10. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. — М.: Изд-во «Квадривий», 1992.
11. *Щербакова А. И.* Культурологический взгляд на проблемы осмысления музыки и музыкального образования // ФЭН-НАУКА. — 2012. — № 1 (4). — С. 34–36.
12. *Юдина М. В.* Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие. — М.: «Классика-XXI», 2005.

References

1. *Arseniev A. S.* Filosofskie osnovaniya ponimaniya lichnosti [Philosophical foundations of understanding the personality]. Moscow: Izdatel'skij centr «Akademija», 2001.
2. *Buzen T.* Mogushchestvo duhovnogo intellekta [The Power of spiritual intelligence]. — Moscow: Popurri, 2004.
3. *Hegel G. V. F.* Fenomenologiya duh [Phenomenology of the spirit]. Moscow: Akademicheskij projekt, 2008.
4. *Devyatova O. L.* Art universe of Sergei Slonimsky. Experience of cultural research [Hudozhestvennyj universum Sergeya Slonimskogo. Opyt kul'turologicheskogo issledovaniya]. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2003.
5. *Zykova I. V.* Kul'tura kak informacionnaya sistema: Duhovnoe, mental'noe, material'no-znakovoe [Culture as an information system: Spiritual, mental, material and symbolic]. Moscow: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2015.
6. *Mamardashvili M.* Ocherk sovremennoj evropejskoj filosofii [Essay of modern European philosophy]. Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.

7. *Mandelstam O.* Otklik neba: Stihotvoreniya, kriticheskaya proza [Response of the sky: Poems, critical prose]. Alma-Ata: «Zhazushy», 1989.
8. *Orlov G.* Drevo muzyki [The Tree of music]. Saint-Petersburg: Izd-vo «Kompozitor», 2005.
9. *Selivanov Yu. R.* Nauka o formah duha [Science of the forms of the spirit]. In: Hegel G. V. F. System of Sciences. Part one. Phenomenology of spirit. Moscow: Akademicheskij projekt, 2008.
10. *Kholopova V. N.* Sofia Gubaidulina. Moscow: Izd-vo «Kvadrivij», 1992.
11. *Shcherbakova A. I.* Kul'turologicheskij vzglyad na problemy osmysleniya muzyki i muzykal'nogo obrazovaniya [Culturological view on the problems of understanding music and music education]. FAN-SCIENCE. 2012. No. 1 (4). Pp. 34–36.
12. *Yudina M. V.* Vy spasetes' cherez muzyku. Literaturnoe nasledie [You will be saved through music. Literary heritage]. Moscow: «Klassika-XXI», 2005.

Щербакова Анна Иосифовна,

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

Shcherbakova Anna I.,

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

РОССИЙСКИЕ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ШКОЛЫ: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ

RUSSIAN PIANO AND PERFORMING SCHOOLS: TO THE PROBLEM OF STUDYING

***Аннотация:** в статье анализируется понятие «фортепианная школа» в связи с проблемой сохранения национальных или, более дифференцированно, персональных исполнительских школ в контексте современности, которая, по мнению автора, в условиях смены культурных и социальных парадигм вопросы обновления принципов музыкальной интерпретации, традиций и новаторства, приобретает особую актуальность. Рассматриваются подходы ярких представителей русской фортепианной школы второй половины XIX — первой половины XX века, выявляются характерные признаки школы, формулируются основные факторы формирования музыкально-исполнительских школ.*

***Ключевые слова:** музыкально-исполнительская школа, фортепианное искусство, советские школы пианизма, традиции, развивающее обучение, проблемное обучение, педагогика сотрудничества.*

***Abstract:** the article analyzes the concept of «piano school» in connection with the problem of preserving national or, more differentiated, personal performing schools in the context of modernity, which, in the author's opinion, in the conditions of changing cultural and social paradigms, issues of updating the principles of musical interpretation, traditions and innovation, becomes particularly relevant. Examines approaches of the brightest representatives of the Russian piano school of the second half of XIX — first half of XX century, reveals the characteristics of the school, formulated the basic factors of the formation of is musical-performing schools.*

***Key words:** music and performing school, piano art, Soviet schools of piano, traditions, developing training, problem-based training, pedagogy of cooperation.*

Понятие «русская фортепианная школа» известно далеко за пределами специфически музыкальных кругов, это, своего рода, бренд или фирменный знак, такой же, как «русский балет» или «русские писатели». На Западе существование «русской школы» не ставилось и по нынешнюю пору не ставится под сомнение. Безусловно, особое значение имела здесь ситуация открытости и постоянного взаимодействия между европейскими и американскими пианистами и педагогами в противоположность закрытости Советского Союза, где в силу специфичности общественно-культурного устройства могли сохраняться и более независимо развиваться самостоятельные национальные традиции.

Иной вопрос — ситуация нашего времени: от былой замкнутости исторически сложившихся национальных школ не осталось и следа. В связи с этим всё настойчивее звучат вопросы о возможности (либо невозможности) сохранения национальных или, более дифференцированно, персональных исполнительских школ в контексте современности. Действительно, в условиях смены культурных и социальных парадигм вопросы обновления принципов музыкальной интерпретации, традиций и новаторства, приобретают особую актуальность. Подчеркнём непреходящую значимость этих вопросов для молодых музыкантов — учащихся и студентов, стремящихся к осознанию собственных

профессиональных корней, к принадлежности (как на уровне духовной связи, так и в узкопрофессиональных моментах) определённой музыкальной общности, «семье»¹.

Работа над изучением творчества представителей той или иной пианистической школы с точки зрения преемственности, творческого «наследования» не только углубляет понимание современного фортепианного искусства, но и позволяет выстраивать определённые проекции его дальнейшего развития. Не случайно А. Д. Алексеев указывал, что «история исполнительства — это значительной мере история его традиций, их развития, борьбы» [1, с. 9]. Вышесказанное естественным образом подводит нас к области, означаемой как «музыкальная генеалогия», ибо нельзя познать частное, не разобравшись в общем.

Термин «школа» в более узком понимании предполагает совокупность профессиональных средств, обеспечивающих высокий уровень исполнительства. А. Б. Гольденвейзер писал в этой связи: «Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела» [3, с. 54]. Вместе с тем, расширенное толкование понятия отражает общность членов творческой группы, единство их взглядов на вопросы общеэстетического и профессионального плана. В данном случае выявляются характерные признаки школы, к которым относятся проявляющаяся в своём единстве исполнительская, педагогическая, методическая составляющие, закреплённые и развитые в деятельности основателя. Историческая миссия школ в искусстве видится, прежде всего, в обеспечении преемственности традиций национального исполнительства. То есть, школы выполняют функцию лабораторий-мастерских, в которых, с одной стороны, апробируются творческие замыслы и новации (какие-то из них закрепляются во времени, иные — нет), с другой, — накапливаются и передаются от поколения к поколению основные установки и принципы.

Логично, что осмысление понятия «школа» не может обойтись без анализа в чём-то сходного явления — «традиции». Психологи подразумевают под традицией исторически сложившиеся формы деятельности и поведения, передаваемые от одного поколения к другому. Понятием «опосредуется» целый свод правил, представлений и обычаев. Трансформация той или иной поведенческой формы деятельности в традицию происходит в случае многократного подтверждения своей пользы и общественной значимости. В этой связи важно подчеркнуть, что в музыкально-исполнительском искусстве традиция является формой передачи не только общего, унифицированного, но и единичных, не поддающихся строгой фиксации, интонационно-выразительных достижений. В качестве иллюстрации позволим себе привести выдержку из беседы автора данных строк с Марией Степановной Гамбарян — выдающейся представительницей старшего поколения российских пианистов, одной из последних учениц К. Н. Игумнова (вспомним знаменитую фотографию посмертного концерта игумновцев 30 марта 1948 г. в Малом

¹ На протяжении ряда лет на кафедре фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке проводятся студенческие научно-практические конференции (руководитель Т. И. Петренко), готовясь к участию в которых студенты составляют «генеалогическое древо кафедры», знакомясь с наставниками своих педагогов и прочерчивая дальнейшую линию профессиональной преемственности. Работа эта традиционно вызывает у музыкальной молодёжи большой интерес и неподдельный, живой отклик.

зале Московской консерватории — слева от портрета учителя стоят Н. Л. Штаркман, А. А. Бабаджанян, Р. И. Атакишиев, М. С. Гамбарян...). После ухода из жизни Игумнова, Гамбарян поступила учиться в ассистентуру-стажировку в класс Генриха Густавовича Нейгауза. Речь здесь, в интересующем нас аспекте, идёт о различной трактовке одного музыкального эпизода двумя великими музыкантами-педагогами: «Игумнов и Нейгауз — замечательные музыканты-художники романтического направления, но стиль уроков у них при этом был диаметрально противоположен... Уроки Нейгауза мне очень нравились, — вспоминает М. С. Гамбарян. Я быстро выучила Четвёртую сонату Прокофьева, балладу f-moll Шопена — всё шло хорошо до тех пор, пока к сольному концерту я не решила повторить сонату h-moll Шопена. Ранее я прошла её с Игумновым и получила за неё кафедре 5+ и очень лестные отзывы от нашей профессуры. Интерпретация этой сонаты Нейгаузом отличалась от игумновской. (Теперь то я понимаю, насколько это естественно, но тогда...) Различие особенно ощущалось в трактовке побочной партии первой части. Генрих Густавович играл её крупным звуком, почти как гимн. Интересно, что по прошествии многих лет интерпретация Нейгауза оказалась мне ближе игумновской, но тогда — нет! Я никак не могла подчиниться, ведь игра Игумнова была ещё так жива. Но Нейгауз настаивал на своём. С этого момента между нами встала тень Игумнова» [10, с. 45].

По аналогии с понятием «школа», «традиция» в музыкально-исполнительском искусстве также может рассматриваться в более узком смысле, как некая творческая установка, передаваемая от наставника к воспитаннику. В данном случае в качестве принципиального фактора выступает личностное начало — субъективная трактовка художественно-содержательного смысла традиции. Ярким примером здесь может служить путь русского пианизма, направление и приоритеты в развитии которого были в определённой мере «предначертаны» духовным и профессиональным потенциалом основоположников традиции и эстетики национальной пианистической культуры (несмотря на его сложный многосоставной интернациональный сплав). Речь, конечно же, прежде всего идёт об Антоне Григорьевиче Рубинштейне — «законодатель вкуса (в широком смысле слова)... в русском фортепианно-исполнительском искусстве» (курсив наш. — Р.Ш.) [9, с. 9], наметившем и указавшем художественные критерии, которыми руководствовались следующие поколения русских пианистов. Говоря о воздействии искусства Рубинштейна на последующие поколения исполнителей, примечательным представляется комментарий Владимира Ашкенази, указавшего по поводу масштабности исполнительских трактовок, характерных для многих представителей отечественной фортепианной школы второй половины XX столетия, что она была «скорее отголоском монументального стиля Антона Рубинштейна, являвшегося сияющим образцом для каждого начинающего пианиста Советского Союза, нежели производным от сталинского ампира» [цит. по: 8, с. 9].

Анализируя историческую панораму, мы констатируем, что ведущие русские музыкальные критики второй половины XIX века в своих рецензиях делают попытки к различного рода обобщениям, употребляя при этом понятие «школа». Так, например, В. В. Стасов, писал о различных творческих целях пианистов (аналогия с пианистическими целями, по Д. А. Рабиновичу). По его мнению, «одна школа фортепианная

взяла себе задачей блеск, бравурность, энергичность, другая — чувствительность и нежность» [цит. по: 6, с. 111]. Третье направление, в единстве и гармоничном равновесии средств сочетающее в себе признаки этих двух школ, обобщившее и развившее комплекс средств выразительности романтического пианизма, критик связывает с деятельностью Ференца Листа.

В отечественном музыкознании к осмыслению вопросов, связанных с фортепианно-исполнительскими и педагогическими школами, в статье «Советские школы пианизма» (см. журнал «Советская музыка», 1939 г.) одним из первых обращается А. А. Альшванг. В первое десятилетие нынешнего века весомый научный вклад в разработку интересующей нас проблематики внесла диссертация А. Б. Бородина, выполненная в 2007 году в Уральском государственном педагогическом университете. Тема диссертационной работы — «Формирование понятия “фортепианная школа” у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования». Сосредоточившись на предмете исследования — «методике формирования понятия “фортепианная школа”» в рамках дисциплины «История фортепианного искусства» [2, с. 6], автор разрабатывает и аргументированно доказывает ряд положений, связанных с определением указанного понятия, собственно методов его формирования и, наконец, критериев сформированности. Ни в коей мере не претендуя на исчерпывающий анализ литературы по изучаемой теме, в числе знаковых исследований укажем также на монографию профессора Е. Н. Федорович «Русская пианистическая школа как педагогический феномен» (2014 г., изд-во DirectMEDIA). Как следует из названия, в книге анализируется педагогическая деятельность крупнейших русских пианистов. Сопоставление принципов и методов педагогической работы корифеев русской фортепианной школы второй половины XIX — первой половины XX веков с педагогическими направлениями, развивавшимися в конце предыдущего века, позволяет автору утверждать, что такие направления, как развивающее обучение, проблемное обучение и педагогика сотрудничества, реализовывались русскими музыкантами на практике до их теоретического обоснования в общей педагогике.

Новая волна интереса к кругу проблем «истоки — традиции — школы — новации» в сфере фортепианного искусства, возникшая в последние годы, на наш взгляд, связана, прежде всего, с блестящими, открывающими широкое поле для научной дискуссии, работами А. М. Меркулова, Б. Б. Бородина, В. П. Чинаева и др. [см. напр.: 5; 8]. Солидаризируемся с мнением А. М. Меркулова, указывающем в статье с говорящим названием «Русская исполнительская школа или школы?» на «расслоённость», «внутреннюю полифоничность» и своеобразную «полистилистичность» русской (советской) фортепианной школы. При использовании общих выражений — «русская музыка», «русский театр», «русский стиль игры» и проч. исследователь призывает к осознанию того факта, что «за этими собирательными понятиями обычно стоит *множество различных творческих направлений, систем, школ*» (курсив наш. — Р.Ш.) [5, с. 117].

Очевидно, что обилие ярких фигур современного российского фортепианного искусства позволяет с достаточной определённостью классифицировать их с точки зрения принадлежности к той или иной ветви отечественного пианизма, к профессиональной «семье». Традиционно на сегодняшний день таковыми являются, прежде всего, школы

«большой четвёрки» — К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга. Вместе с тем, немалый хронологический объём и многообразие явлений фортепианного искусства логично приводят к более подробной дифференциации и изучению творческих линий, связанных как с именами Л. Н. Оборина, Я. В. Флиера, Я. И. Зака, Г. Р. Гинзбурга, так и с выдающимися мастерами последующего поколения, такими как С. Л. Доренский, В. В. Горностаева, Д. А. Башкиров, М. С. Воскресенский и другие. Конечно же, главная цель здесь — не искусственное разделение явлений, связанных общими истоками, а открывающиеся возможности более детального и продуктивного (в том числе, сравнительного) анализа.

Немало представителей исторически сложившихся отечественных школ пианизма указывают на то, что школы, как целостности, в современном музыкальном пространстве утрачивают своё былое значение. Таково, например, мнение профессора Дмитрия Александровича Башкирова — ученика и ассистента А. Б. Гольденвейзера. Как считает пианист, в нынешней ситуации интернационализации искусства, своеобразно преломляющейся в музыкальном исполнительстве и педагогике, разница школ не является определяющей: «Интернациональная, интеркультурная тенденция — то, что утвердилось сейчас, показывает, что нет уже различий между школами. Происходит постоянная циркуляция, все черпают друг у друга. <...> Я бы скорее говорил о разнице в менталитетах. Есть свойство русского характера, французского, немецкого — это, прежде всего, выражают исполнители» [10, с. 9]. Примечательно, что понятие «школы» с национальными менталитетами связывает также и выдающийся воспитанник Г. Р. Гинзбурга — Сергей Леонидович Доренский: «Для меня несомненно существует французская школа игры Шопена, наша русская школа, польская школа и т. д. Я это отчётливо слышу» — говорит пианист в интервью по итогам Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве [цит. по: 4, с. 45].

Вместе с тем, по-прежнему сохраняет свою непреходящую значимость так называемый «образ единой традиции» (А. А. Семенов), влияющий на музыкантов разных поколений и проявляющийся, в том числе, в сфере репертуарной политики. Именно в этой области значительны черты общности у представителей той или иной школы. При этом основные черты репертуарной специфики, как правило, складываются в исполнительстве самого основателя школы (как, например, с упомянутым выше Григорием Романовичем Гинзбургом и его воспитанниками, демонстрировавшими определённое конфрагментирование современным тенденциям репертуарно-технического универсализма). Ибо «образ», проявляющийся в концентрации типа личности, особенно свойственен школе и оказывает определяющее влияние на творчество учеников и последователей. Решающим фактором при создании и функционировании такого «образа» становится память об основателе направления: «Последователи школ ... стремятся походить на своих учителей, поддерживать жизнь их начинаний» [7, с. 42]. «Образ единой традиции» в русском пианизме имеет весьма характерные проявления. Так, например, немецкий исследователь Х. фон Лёш, упоминая в контексте профессиональной музыкальной критики понятие «лапа», пишет, что применительно к русской фортепианной культуре «всегда должна подразумеваться “львиная лапа”, и в частности Антона Рубинштейна» [8, с. 7].

В качестве завершения попытаемся сформулировать основные факторы формирования музыкально-исполнительских школ. Наряду с выдающейся фигурой основателя и оптимальным соотношением традиционных и новаторских элементов (в отношении репертуара, особенностей исполнительской интерпретации, методики обучения игре на инструменте и проч.), эти принципиальные позиции являются предпосылкой к успешному функционированию того или иного направления. К их числу, на наш взгляд, необходимо отнести следующие:

- привитие комплекса общеэстетических, этических принципов;
- создание комплекса исполнительских средств выразительности;
- выработку фундаментальной системы взглядов на вопросы интерпретации музыкальных произведений;
- развитие индивидуального исполнительского стиля.



Литература

1. *Алексеев А. Д.* Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. — М.: Музыка, 1991.
2. *Бородин А. Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования. — Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. — Екатеринбург, 2007.
3. *Гольденвейзер А. Б.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Д. Д. Благой. — М.: Сов. композитор, 1969.
4. *Доренский С. Л.* Статьи. Интервью / сост. Р. Р. Шайхутдинов. — Уфа, 2000.
5. Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: Сб. материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года). — М.: Российский музыкальный союз, 2016.
6. *Овчинников М. А.* Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. — М.: Музыка, 1987.
7. *Семецкий А. А.* Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ). — Дис. ... канд. иск. — М., 1997.

8. Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): Сб. статей и материалов / науч. рук. проекта В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
9. *Цытин Г. М.* Шопен и русская пианистическая традиция. — М.: Музыка, 1990.
10. *Шайхутдинов Р. Р.* Беседы с мастерами современного пианизма. — Рукопись, личный архив автора.

References

1. *Alekseyev A. D.* Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya: Na materiale interpretacij vydayushchihsya pianistov proshlogo i nastoyashchego [Creativity of a musician-performer: on the material of interpretations of outstanding pianists of the past and present]. Moscow: Music, 1991.
2. *Borodin A. B.* Formirovanie ponyatiya «fortepiannaya shkola» u muzykantov-ispolnitelej v processe professional'nogo vuzovskogo obrazovaniya [Formation of the concept of «piano school» for performing musicians in the process of professional higher education]. — Autoref. Diss. ... Cand. Ped. sciences. Yekaterinburg, 2007.
3. *Goldenweiser A. B.* Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memories. Materials], comp. D. D. Blagoy. Moscow: Sov. the composer, 1969.
4. *Dorensky S. L.* Stat'i. Interv'y'u [Articles. Interview], comp. R. R. Shaikhutdinov. Ufa, 2000.
5. Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: Sb. materialov Vserossijskogo foruma [Musical education. Problems and challenges of the XXI century: Collection of materials of the all-Russian forum] (Moscow, November 25–27, 2015). Moscow: Russian musical Union, 2016.
6. *Ovchinnikov M. A.* Fortepiannoe ispolnitel'stvo i russkaya muzykal'naya kritika XIX veka [Piano performance and Russian music criticism of the XIX century]. Moscow: Music, 1987.
7. *Samecki A. A.* Kul'turnaya tradiciya Moskovskoj konservatorii: nacional'noe kak mirovoe (na materiale istorii ispolnitel'skih shkol) [the Cultural tradition of the Moscow Conservatoire national as a world (on the material of the history of the performing schools)]. Dis. ... Cand. isk. Moscow, 1997.
8. Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye epohi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretaciya): Sb. statej i materialov [Piano culture of Russia: history and modernity (Musical epochs and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation): Collection of articles and materials], nauch. ruk. proekta V.P. CHinaev, отв. red. S. V. Grohotov, ред. А. V. Mofa. Moscow: SIC «Moscow Conservatory», 2016.
9. *Tsypin G. M.* SHopen i russkaya pianisticheskaya tradiciya [Chopin and the Russian piano tradition]. Moscow: Music, 1990.
10. *Shaikhutdinov R. R.* Besedy s masterami sovremennogo pianizma [Conversations with masters of modern piano]. Manuscript, personal archive of the author.ф

Шайхутдинов Рустам Раджапович

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

Shaikhutdinov Rustam R.

PhD of art history, head of the piano Department, Professor Schnittke Moscow State Music Institute, e-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ БРЕНДА ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА: БРЕНД КАК МИФ

MODERN TECHNOLOGIES OF DEVELOPMENT OF THE BRAND CREATIVE UNIVERSITY: THE BRAND AS A MYTH

Аннотация: в статье предложена авторская концепция разработки бренда высшего учебного заведения творческой направленности на основе законов мифологического мироощущения, структурными единицами которого выступают архетипы. Мифологические представления свойственны как архаическому человеку, так и современному, поскольку они заложены глубоко в коллективном бессознательном и через архетипы передают родовый опыт человечества. Архетипические образы вызывают сильные эмоции и превосходят рациональные возможности человека. Именно через миф, который наделяет события и факты символическим значением и воздействует на все стороны мироощущения, возможно сформировать образ вуза в сознании различных субъектов образовательного процесса, отношение к нему как бренду, обладающему высокой положительной репутацией, своеобразием, глубокими традициями. В качестве примера авторы описывают процесс брендинга Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. В символике данного вуза, структурной организации творческих коллективов и лабораторий, мероприятиях, проводимых под эгидой имени композитора, реализуются основные принципы формирования бренда как мифа. Авторы статьи называют параметры, которые могут стать основой брендинга любой организации, и прежде всего творческого ВУЗа, для которого элементы эмоционального и ассоциативного ряда выходят на первый план.

Abstract: the article proposes the author's concept of developing the brand of higher educational institution of creative orientation on the basis of the laws of mythological perception of the world, the structural units of which are the archetypes. The mythological representation of nature as archaic humans and modern, because they are embedded deeply in the collective unconscious through the archetypes convey a generic human experience. The archetypal images evoke strong emotions, and superior to the rational possibilities of man. It is through the myth that gives events and facts symbolic meaning and affects all sides of the world, it is possible to form the image of the University in the minds of various subjects of the educational process, the attitude to it as a brand with a high positive reputation, originality, deep traditions. As an example, the authors describe the branding process of the Moscow state Institute of music named after Schnittke. The symbols of this University, the structural organization of creative teams and laboratories, events held under the auspices of the composer, implement the basic principles of brand formation as a myth. The authors of the article name the parameters that can become the basis of branding of any organization, and first of all creative University, for which the elements of emotional and associative series come to the fore.

Ключевые слова: музыкальное образование, творческий вуз, бренд, имидж, формирование бренда, структура мифа, мифологическое сознание, МГИМ им. А. Г. Шнитке.

Key words: music education, creative UNIVERSITY, brand, brand formation, structure of the myth, mythological consciousness, Schnittke Moscow State Music Institute.

На сегодняшний день отсутствует универсальная модель формирования бренда образовательного учреждения, а для творческого вуза эта проблема является неразработанной и находится на периферии современных исследований.

Известный подход Е. Н. Богданова и В. Г. Зазыкина — «Семикомпонентная модель корпоративного имиджа» — требует, на наш взгляд, пояснений, дополнений и дальнейшей проработки. Предложенная модель, в частности, включает в себя:

- позиционирование образовательного учреждения (мотивационно-целевой компонент; содержательный компонент; технологический компонент);
- имидж персонала;
- дизайн помещений;
- внешнюю атрибутику;
- финансовое благополучие;
- имидж руководителя;
- деловые коммуникации [3].

В модели, разработанной к. э. н. О. В. Нефедовой [9], предлагается делать акценты на таких компонентах, как:

- ценности бренда (престижный диплом, традиции института, успешное трудоустройство и др.);
- идентификация бренда (позиционирование вуза и его отличие от конкурентов);
- архитектура бренда (факультеты, подразделения, филиалы и др.);
- ассоциации бренда (история, выпускники, яркие события).

Н. Г. Герман считает, что при выборе вуза решающим фактором становятся не базовые компетенции учебного заведения, а способ реализации этих базовых компетенций [4]. К базовым (ключевым) компетенциям ученый относит:

- наличие квалифицированных и талантливых преподавателей;
 - достаточную численность преподавателей в расчете на одного студента;
 - материально-техническую обеспеченность учебного процесса;
 - привлечение студентов к научной деятельности;
 - низкий уровень коррупции
- и др.

К подкрепляющим компетенциям относятся:

- высокая рыночная оценка диплома вуза;
- высокая репутация вуза среди работодателей;
- разработка и внедрение ИТ в процесс обучения;
- применение активных методов обучения и др.

Ученые отмечают важность инновационного позиционирования (привлечения интеллектуальных ресурсов, возможности реализации научного и предпринимательского потенциала) для создания сильного бренда вуза («Мультисенсорная модель» Мартина Линдстрема — [7]).

М. В. Селюков и Н. П. Шалыгина отмечают такие составляющие бренда как:

- кадровый потенциал;
- организация учебного процесса;
- материально-техническая база вуза;
- эмоциональный образ вуза [14].

Обобщая различные модели и подходы к формированию бренда учебного заведения, необходимо выделить доминантные составляющие:

- 1) качество образовательных услуг, предоставляемых учебным заведением;
- 2) трансляция уникальности учебного заведения посредством бренд-коммуникаций и грамотного позиционирования.

Качество образовательных услуг определяется:

- компетентностью и профессионализмом преподавателей, работающих в вузе;
- методической и технической оснащенностью учебного процесса, использованием передовых достижений (методов, подходов, технологий и т. д.) в образовательном процессе;
- наличием уникальной образовательной среды, включающей творческие лаборатории, учебные музеи, специализированный библиотечный фонд;
- наличием уникальных проектов, проводимых руководством вуза.

Формированию бренда творческого вуза способствуют:

- архитектура и дизайн помещений, наличие атрибутики, связанной со спецификой вуза;
- имидж руководителя, преподавателей и сотрудников, культура коммуникаций между всеми участниками образовательного процесса;
- история и традиции учебного заведения;
- яркие события, проводимые в стенах вуза и за его пределами с участием лучших представителей и поддержке творческого потенциала всего учебного заведения;
- двусторонние коммуникации с государственными и общественными организациями, находящимися в единой культурной среде с данным учебным заведением.

Если говорить о соотношении понятий «имидж», «репутация», «бренд» (см. подробнее — [13]), то необходимо отметить, что имидж создается самой образовательной организацией, его целью является создание эмоционального образа вуза в глазах как самих участников образовательного процесса (преподавателей, студентов), так и внешних субъектов (коллег, абитуриентов, родителей и др.). Репутация формируется годами. В отличие от имиджа, это скорее оценка, чем образ, скорее обоснованное мнение, чем впечатление. Репутация может быть как позитивной, так и негативной, тогда как имидж — своеобразие, лицо вуза.

Следует обратить внимание на тот факт, что во многих моделях по разработке эффективного бренда вуза указываются такие составляющие как: ассоциативный и эмоциональный аспекты. На наш взгляд, именно эти аспекты могут быть базовыми и определяющими для разработки бренда творческого вуза, поскольку они относятся к первичным свойствам мышления человека — мифологическому мышлению [2]. По нашему мнению, именно эти составляющие наиболее ярко работают и перспективны в плане качественного и долгосрочного позиционирования. Поскольку предыдущие рассуждения авторов о получении выгоды, экономических составляющим имеют право быть, но не затрагивают эмоциональный ряд и не способствуют повышению качества жизни, определяемое позитивными впечатлениями, яркими переживаниями, дающие ощущение полноты и удовлетворенности [10].

Понятие «бренд» происходит от английского «brand» — «клеймо», оно существует исключительно в сознании «потребителей». Бренд формируется на основе высокой положительной устойчивой репутации в течении многих лет. Если вуз становится брендом — это означает его высокое признание в глазах общественности. Безусловно,

чтобы быть узнаваемым, имидж организации должен отличаться оригинальностью, своеобразием, глубиной. Работа над имиджем должна вестись постоянно. Вуз всегда должен идти «в ногу со временем», совершенствоваться, обогащаться новыми достижениями, гордиться новыми выпускниками, проводить брендовые мероприятия.

Таким образом, брендинг творческого вуза — многогранный процесс, включающий как содержательный, так и формообразующий аспекты. На примере Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке рассмотрим модель формирования бренда.

МГИМ им. А. Г. Шнитке — многоуровневый образовательный комплекс, осуществляющий образовательную деятельность по программам дополнительного, профессионального среднего и высшего образования (бакалавриат, специалитет, магистратура; подготовка кадров высшей квалификации — аспирантура и ассистентура-стажировка). Плодотворную деятельность всех основных звеньев работы — учебной, научной и концертной — обеспечивает подлинное созвездие талантливых педагогов в лице известных деятелей образования и культуры. Именно они и сделали институт таким, каким он стал сегодня — динамично развивающимся, обладающим неповторимым обликом, собственными приоритетами, богатой историей [8].

История вуза началась ровно 100 лет назад, в 1918 г. — именно в этом году открылась первая Народная музыкальная школа, ее первым директором стала А. Г. Кокорина. В школе работали известные педагоги-музыканты Б. Л. Яворский, Н. Я. Брюсова и др. За 100 лет учебное заведение прошло путь от музыкальной школы, техникума, училища до института. В 1993 году учебное заведение реорганизовано в Московский государственный музыкальный колледж (ВУЗ). Первым ректором избран В. И. Горлинский. В 1996 году учебное заведение переименовано в Московский государственный институт музыки (МГИМ).

В училище имени Октябрьской революции (так называлось это учебное заведение с 1942 по 1993 годы) с 1949 по 1953 гг. учился выдающийся композитор современности Альфред Шнитке. Имя композитора было присвоено вузу в 1999 г. Это был первый шаг на пути создания бренда. А. Г. Шнитке — не просто величайший композитор XX века; творчество этого композитора выходит за рамки определенного стиля, определенного направления, он становится символом эпохи, символом современности. Круг общения А. Шнитке — выдающиеся деятели искусства XX века, сформировавшие облик своего времени, т. е. «интонации эпохи» (по образному выражению Б. В. Асафьева). Имя Альфреда Шнитке становится знаковым для учебного заведения, которое, в свою очередь, сыграло значительную роль в становлении личности выдающегося композитора.

Сегодня МГИМ им. А. Г. Шнитке поддерживает связь с семьей композитора (вдовой Ириной Федоровной Шнитке, сыном Андреем, сестрой Ириной Гарриевной Комарденковой-Шнитке), с организациями, носящими имя композитора: музыкально-эстетическим лицеем им. А. Г. Шнитке (г. Энгельс), Саратовской областной филармонией им. А. Шнитке.

МГИМ им. А. Г. Шнитке ежегодно проводит Музыкальный фестиваль в доме Альфреда Шнитке «На пересечении прошлого и будущего», в рамках которого проводятся концерты на различных концертных площадках Москвы, на родине композитора в го-

родах Энгельс и Саратов, в других городах России и за рубежом. В рамках Фестиваля проведен: Первый международный конкурс пианистов имени А. Шнитке, ежегодно проводятся детско-юношеские конкурсы композиции, в которых принимают участие молодые композиторы из разных городов России, мастер-классы ведущих музыкантов по всем направлениям исполнительского искусства, международные конференции с участием представителей мирового музыкального сообщества.

При институте создана научно-образовательная творческая лаборатория «Шнитке-центр», в которой представлены личные вещи А. Г. Шнитке, материалы, посвященные творческой деятельности композитора, а также его музыкальные инструменты, печатные, нотные, видео- и аудио-материалы. В апреле 2018 г. состоялась Пресс-конференция с вдовой композитора Ириной Шнитке и передача личного архива Альфреда Шнитке в дар Институту.

На первом этаже здания Института представлена Фотовыставка сына композитора Андрея Шнитке «Свет из тени».

В помещении Шнитке-центра регулярно проводятся научные конференции, творческие встречи, мастер-классы, Музей посещают многие известные композиторы, дирижеры, музыковеды, исполнители, представители других творческих профессий; издаются научные сборники, беседы, воспоминания о жизни и творчестве великого музыканта XX века.

В 2019 г. Институт отпраздновал 85-летний юбилей со дня рождения композитора, а также ведет просветительские проекты «Вечера в музыкальном доме Альфреда Шнитке», «Шнитке и его современники», «Эпоха Шнитке» и др.

Таким образом, проводимая в МГИМ им. А. Г. Шнитке учебно-творческая работа в итоге направлена на формирование положительного имиджа вуза и узнаваемого авторитетного бренда, связанного, прежде всего, с именем великого композитора. Именно чувственно-эмоциональный аспект, который имеет выход к мифопоэтическому сознанию, является приоритетным как для участников процесса, так и общественности (слушателей, зрителей, абитуриентов и их родителей, профессионального сообщества и т. п.).

Именно параметры, свойственные мифологическому сознанию (см. подробнее работы В. Н. Топорова, Ф. Х. Кессиди, А. Н. Чанышева и др. [11; 5; 12], могут лечь в основу системы брендинга творческого вуза (и не только). К таким параметрам следует отнести конкретно-чувственное воздействие, интенциональность, целостность (синкретизм), сакральность, символизм, прозрачность. Кратко охарактеризуем каждый из них.

Конкретно-чувственное воздействие. Как миф не столько фиксирует сущность предмета в понятии, сколько представляет образ в конкретном явлении, так и бренд представляет не столько абстрактные сведения об учебном заведении (о преподавателях, о студентах, даже о событиях и достижениях), сколько самих преподавателей, студентов, события и достижения, поскольку в первом случае внимание акцентируется на сущностных признаках учебного заведения как абстрактного института образования, во втором случае — это образ конкретного ВУЗа, его портрет со всеми его особенностями. Если «бренд как миф» и содержит в себе элементы познания, то это скорее знание не как нечто объективное, не зависящее от внутреннего мира человека, но мироощущение, переживание этого знания, где мыслимое растворяется в чувственном.

Интенциональность. «Бренд как миф» побуждает к действию и направляет жизненные устремления субъектов образовательного процесса. Миф связывает прошлое, настоящее и будущее, обеспечивает духовную связь поколений. События, происходящие в вузе, являются путеводными нитями, которыми измеряется собственная судьба и жизнь, а проекты и идеи, предлагаемые творческими коллективами, воспринимаются как шанс возможности личностного участия и заслуживают абсолютного доверия.

Целостность (синкретизм). Как миф представляет собой нерасчлененное единство языка, искусства, науки, верования, переживания, содержит в себе всю сумму знаний о мире и не предполагает разделения жизни на духовную и материальную составляющие, так и бренд соединяет цели, факты, обстоятельства, законы в целостную картину мира конкретного субъекта (студента, преподавателя, родителя, абитуриента) в неразрывном единстве действий, мыслей, чувств, представлений [1].

Сакральность. Как мифы воспроизводят систему ценности людей, так и бренд вызывает ощущение сакрализованного пространства, в котором по закону подобия «большие» и «малые» события подчинены единому движению к высшей цели, высшему предназначению — служению Искусству, творческому созиданию, стремлению к совершенству и идеалу. Потеря ценностной составляющей приводит к отчаянию и потере смысла обучения и, в конечном счете, смысла существования [15].

Символизм. Все элементы «бренда как мифа» приобретают свою культурную значимость, выступают как язык, знаки и коды которого формируются в ходе освоения социального опыта (получения знаний и межличностной коммуникации) [6]. Архетипы, заложенные в этих элементах, трансформируются в образы реальных людей, событий, определяющих живую историю учебного заведения.

Прозрачность. Для мифа этот термин означает стирание границ между вымыслом и реальностью: представленная в мифе картина мира полностью отождествляется с действительностью, субъект не сомневается в том, что окружающие явления, люди, вещи именно таковы, как они предстают в мифологической интерпретации. Для бренда ВУЗа это особенно важно, поскольку именно прозрачность («призма стекла» полностью элиминирована из сознания субъекта) дает основание для стабильности и уверенности в завтрашнем дне.

На наш взгляд, при построении модели формирования бренда творческого вуза в качестве приоритетных направлений необходимо выбирать эмоциональный и ассоциативный аспекты, обращая внимание и на другие составляющие. Структура, предложенная выше, может лечь в основу формирования бренда любой организации, в том числе творческого учебного заведения.

Литература

1. Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений: монография. Краснодар: КГИК, 2019. — 292 с.
2. Алябьева А. Г. Традиционные музыкальные инструменты и музыкальное мышление: учебное пособие. Краснодар: КГИК, 2011. — 40 с.
3. Богданов Е., Зазыкин В. Психологические основы «Паблик рилейшнз». Год: 2003 Автор: Богданов Е., Зазыкин В. Жанр: Пособие. Издательство: Питер ISBN: 5–88782–382–8).

4. *Герман Н. Г.* Роль бренда в многоуровневой модели образовательной услуги в условиях формирования информационного общества: дис. ... канд. экон. наук: 08.00.05 / Н. Г. Герман. — Москва: МЭСИ, 2008. — 226 с.
5. *Кессиди Ф. Х.* От мифа к логосу. (Становление греческой философии). М.: Мысль, 1972. — 312 с.
6. *Корсакова И. А.* Музыкальная коммуникация как феномен культуры: монография. М.: Буки-Веди, 2014. — 371 с.
7. *Линдстром М.* Чувство бренда. Роль пяти органов чувств в создании выдающихся брендов [Текст]. — М.: ЭКСМО, 2006.
8. МГИМ им. А. Г. Шнитке. Официальный сайт. Режим доступа: <http://schnittke-mgim.ru>
9. *Нефедова О. В.* Марочная стратегия образовательного учреждения: дис. ... канд. экон. наук: 08.00.05 / О. В. Нефедова. — Москва: РЭА им. Г. В. Плеханова, 2006. — 126 с.
10. *Суминова Т. Н.* Творческие/креативные индустрии как вариант модернизации сферы культуры и искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3 (47). С. 30–36.
11. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. — Москва: Прогресс, 1995. — 621 с.
12. *Чанышев А. Н.* Аристотель. — М.: Мысль, 1981. — 200 с.
13. *Чегин О. Ю.* Имидж, репутация, бренд: в чем разница? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pandia.ru/text/78/277/91208.php>.
14. *Шалыгина Н. П., Селюков М. В., Зенин Г. В., Шалыгина Т. О.* Бренддинг и его роль в повышении конкурентоспособности региона // Экономика и экологический менеджмент. 2013. № 4. [электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/brending-i-ego-rol-v-povyshenii-konkurentosposobnosti-regiona>.
15. *Щербакова А. И.* Культурологический взгляд на проблемы осмысления музыки и музыкального образования // ФЭн-наука. 2012. № 1 (4). С. 34–36.

References

1. *Alyab'eva A. G.* Tradicionnaya instrumental'naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavlenij [Traditional instrumental music of Indonesia in the context of mythopoetic performances]: monografiya. Krasnodar: KGIK, 2019. — 292 s.
2. *Alyab'eva A. G.* Tradicionnye muzykal'nye instrumenty i muzykal'noe myshlenie [Traditional musical instruments and musical thinking]: uchebnoe posobie. Krasnodar: KGIK, 2011. — 40 s.
3. *Bogdanov E., Zazykin V.* Psihologicheskie osnovy «Pablik rileyshnz» [Psychological basis «Public relations»]. God: 2003 Avtor: *Bogdanov E., Zazykin V.* ZHanr: Posobie. Izdatel'stvo: Piter ISBN: 5–88782–382–8).
4. *German N. G.* Rol' brenda v mnogourovnevoj modeli obrazovatel'noj uslugi v usloviyah formirovaniya informacionnogo obshchestva [The role of the brand in the multilevel model of educational services in the formation of the information society]: dis. ... kand. ehkon. nauk: 08.00.05 / N. G. German. — Moskva: MEHSI, 2008. — 226 s.
5. *Kecsidi F. H.* Ot mifa k logosu [From myth to logo]. (Stanovlenie grecheskoj filosofii). M.: Mysl', 1972. — 312 s.
6. *Korsakova I. A.* Muzykal'naya kommunikaciya kak fenomen kul'tury [Musical communication as a cultural phenomenon]: monografiya. M.: Buki-Vedi, 2014. — 371 s.
7. *Lindstrom M.* Chuvstvo brenda. Rol' pyati organov chuvstv v sozdanii vydayushchihsya brendov [The feeling of the brand. The role of the five senses in creating outstanding brands] [Tekst]. — M.: EHKSMO, 2006.
8. МГИМ имени А. Г. Шнитке. Официальный сайт [Mgim of A. G. Schnittke. Official site.]. Rezhim dostupa: <http://schnittke-mgim.ru>

9. *Nefedova O. V.* Marochnaya strategiya obrazovatel'nogo uchrezhdeniya [Brand strategy of the educational institution]: dis. ... kand. ehkon. nauk: 08.00.05 / O. V. Nefedova. — Moskva: REHA im. G. V. Plekhanova, 2006. — 126 s.
10. *Suminova T. N.* Tvorcheskie/kreativnye industrii kak variant modernizacii sfery kul'tury i iskusstva [Creative / creative industries as a variant of modernization of the sphere of culture and art] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2012. № 3 (47). S. 30–36.
11. *Toporov V. N.* Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoehticheskogo [Myth. Ritual. Symbol. Image: research in the field of mythopoetic]: izbrannoe. — Moskva: Progress, 1995. — 621 s.
12. *Chanyshhev A. N.* Aristotel' [Aristotle]. — M.: Mysl', 1981. — 200 s.
13. *Chegin O. Yu.* Imidzh, reputaciya, brend: v chem raznica? [Image, reputation, brand: what's the difference?] [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <https://pandia.ru/text/78/277/91208.php>.
14. *Shalygina N. P., Selyukov M. V., Zenin G. V., Shalygina T. O.* Brending i ego rol' v povyshenii konkurentosposobnosti regiona [Branding and its role in increasing the competitiveness of the region] // Ekonomika i ehkologicheskij menedzhment. 2013. № 4. [ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/v/brending-i-ego-rol-v-povyshenii-konkurentosposobnosti-regiona>.
15. *Shcherbakova A. I.* Kul'turologicheskij vzglyad na problemy osmysleniya muzyki i muzykal'nogo obrazovaniya [Culturological view on the problems of music comprehension and music education] // FЭn-nauka. 2012. № 1 (4). S. 34–36.

Алябьева Анна Геннадьевна,

доктор искусствоведения, заведующий кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, член Международного совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО, e-mail: aliabieva_a@mail.ru

Alyabieva Anna G.

Doctor of Arts, head of the Department of philosophy, history, theory of culture and art Schnittke Moscow State Music Institute

Корсакова Ирина Анатольевна,

доктор культурологии, и. о. проректора по научно-исследовательской работе Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
e-mail: korsakovaia@mail.ru

Korsakova Irina. A.

Doctor of Cultural Studies, acting Vice-rector for research work Schnittke Moscow State Music Institute, member of the International Council for traditional music of UNESCO

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

А. Г. Алябьева, К. Терентьева

«МУЗЫКА ЯВЛЯЕТСЯ ПРЕКРАСНЫМ И ОБЪЕДИНЯЮЩИМ НАС СМЫСЛОМ ЖИЗНИ»

интервью с председателем жюри первого международного конкурса музыкантов-исполнителей имени А.Г. Шнитке Ириной Фёдоровной Шнитке

«MUSIC IS A BEAUTIFUL AND UNIFYING MEANING OF LIFE»

interview with Irina Fedorovna Schnittke, chairman of the jury of the first international competition of Schnittke performing musicians

***Аннотация:** интервью с Ириной Фёдоровной Шнитке, председателем жюри Первого международного конкурса музыкантов-исполнителей имени А. Г. Шнитке, посвящено проблемам понимания и распространения современной музыки не только среди профессиональных музыкантов, но и среди широкого круга слушателей.*

***Ключевые слова:** конкурс музыкантов-исполнителей им. А. Г. Шнитке, современная музыка, проблемы интерпретации, музыка Альфреда Шнитке.*

***Abstract:** an interview with Irina Fedorovna Schnittke, chair of the jury of the First international competition of performing musicians named after A. G. Schnittke, is devoted to the problems of understanding and spreading modern music not only among professional musicians, but also among a wide range of listeners.*

***Key words:** Schnittke competition of musicians-performers, modern music, problems of interpretation, music of Alfred Schnittke.*



– Ирина Фёдоровна, какие, на Ваш взгляд, перспективы открывает Первый Международный конкурс музыкантов-исполнителей им. А. Г. Шнитке?

– В первую очередь, я думаю, что он производит обширное знакомство с музыкой Альфреда Гарриевича, которая на данный момент исполняется в России не очень часто. Во-вторых, позволяет конкурсантам выступать с его музыкой в рамках обязательной программы, в том числе с оркестром на финальном туре конкурса. Ещё одним важным элементом является его тематическое направление: музыка XX–XXI веков, то есть самый современный её пласт. Такое жанровое

«нововведение» очень важно для понимания и распространения современной музыки не только среди профессиональных музыкантов, но и среди широкого круга слушателей.

– Как Вы думаете, удалось ли за время конкурса передать истинный дух музыки Альфреда Гарриевича, а также всей его эпохи?

– Я должна сказать, что и я, и все присутствовавшие на конкурсе, будь то исполнители или слушатели, смогли уловить тот незримый момент, когда произошло «перерождение» когда-то написанной музыки в живую и бурлящую материю, которую пропустил через себя каждый из них. Особенно меня покорило выступление лауреата I степени нашего конкурса Натэлы Чохели с «Концертом для фортепиано и струнного оркестра» А. Шнитке. Я слышала это произведение в исполнении различных музыкантов, и, по моему мнению, выступление Натэлы одним из лучших.

– **Что бы Вы пожелали нашему Институту музыки в преддверии столетия со дня его основания?**

– Прежде всего я бы пожелала его студентам, даже настояла бы на том, чтобы они слушали больше различной музыки, от старинной до современной, в лучших её исполнениях разными профессиональными музыкантами, в том числе и «старыми» мастерами. Чем больше интерпретаций они услышат, тем легче смогут найти свой творческий путь, найти себя. И самое главное моё пожелание для них — это любить музыку всегда, независимо от времени и обстоятельств, ведь она является прекрасным и объединяющим нас смыслом жизни.

– **Большое Вам спасибо за интервью! Мы были очень рады видеть Вас на нашем конкурсе и надеемся на встречу с Вами в будущем году!**

25.04.2017

фотография Полины Чернэ

Алябьева Анна Геннадьевна,
заведующий кафедрой философии,
истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке,
доктор искусствоведения, профессор

Alyabieva Anna G.

Doctor of Arts, Professor, head of the Department of philosophy,
history, theory of culture and art, Schnittke Moscow State Music Institute

Терентьева Ксения,
студентка МГИМ им. А. Г. Шнитке

Terenteva Ksenia,

student of Schnittke Moscow State Music Institute

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ОБ А. Г. ШНИТКЕ (НА РУС. ЯЗЫКЕ)

BIBLIOGRAPHY OF WORKS ABOUT A. G. SCHNITTKE (IN RUSSIAN LANGUAGE)

***Аннотация:** предлагаемая публикация открывает длительный проект по составлению библиографии о А. Г. Шнитке на русском языке. Библиография состоит из нескольких рубрик: монографии, диссертации и рефераты, сборники научных статей и собственно научные статьи, учебные пособия и справочная литература, включающая материалы об А. Г. Шнитке.*

***Ключевые слова:** творчество А. Г. Шнитке, библиография, монографии, диссертации, рефераты, научные статьи, учебные пособия, справочная литература.*

***Abstract:** this publication opens a long-term project to compile a bibliography about A. G. Schnittke in Russian. The bibliography consists of several categories: monographs, dissertations and abstracts, collections of scientific articles and scientific articles themselves, textbooks and reference literature, including materials about A. G. Schnittke.*

***Key words:** creativity of A. G. Schnittke, bibliography, monographs, dissertations, abstracts, scientific articles, textbooks, reference literature.*

От составителя

Предлагаемая публикация открывает длительный проект по составлению библиографии о А. Г. Шнитке на русском языке. Универсальность художественного мира и поэтики в произведениях Шнитке обуславливает активное обращение к ним все большего числа исследователей, связанных с разными сферами культуры, что сообщает открытость системе литературных источников, посвященных личности композитора и его творчеству.

Библиография состоит из ряда рубрик, определяемых жанром научного исследования: это монографии, диссертации и рефераты, сборники научных статей и собственно научные статьи, учебные пособия и справочная литература, включающая материалы об А. Г. Шнитке. Кроме того, в список войдет литература, посвященная другим темам, но, при этом, касающаяся проблематики жизни и творчества Шнитке, а также материалы мемуарного характера. Таким образом, работа обращена к самому широкому кругу читателей: профессиональным музыкантам и любителям, музыковедам и исполнителям, студентам и уже состоявшимся мастерам. В первом выпуске журнала представлены первые пять позиций: 1) монографии и исследования о творчестве А. Г. Шнитке, 2) документы, материалы, воспоминания, 3) диссертации и авторефераты, 4) сборники научных статей, 5) учебники и учебные пособия – другие рубрики будут публиковаться в следующих выпусках.

Монографии, исследования о творчестве А. Г. Шнитке

Бевз С. В. Сочинения А. Шнитке для хора а capella в контексте творчества композитора. – М.: [б. и.], 2001. – 53 л.

Беличенко Н. Н. Текстовый анализ Четвертый концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке: исследование смысловых кодов в процессе развертывания текста. – Славянск: [б. и.], 1993. – 18 л.

- Богданова А. В.* О киномузыке Шнитке: Художественные фильмы. – М.: ОнтоПринт, 2015. – 163 с.
- Вобликова А. Б.* Четвертая симфония А. Шнитке: структура и семантика. – М.: [б. и.], 1989. – 63 л.
- Городилова М. В.* Характер и типы ладогармонических связей в современной высотной метасистеме (на примере анализа Второго Concerto grosso А. Шнитке) – Екатеринбург: [б. и.], 1995. – 20 л.; 30 с.
- Гуляницкая Н. С.* О высотногармонической системе А. Шнитке: (к проблеме типологии гармонических стилей в советской музыке). – М.: [б. и.], 1981. – 31 л.: ил.
- Демченко А. И.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М.: Композитор, 2009. – 253 [1] с.
- Дзюн Тибя.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. – М.: Композитор, 2004. – 160 с.
- Захарова Е. Г.* Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: Монография. – М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2010. – 172 с.
- Калашникова С. В.* Зеркальность как свойство музыкального универсума Альфреда Шнитке. – М.: [б. и.], 1995. – 41 л.
- Калашникова С. В.* Универсальность и лаконизм? О звуковысотном письме Альфреда Шнитке / М-во культуры РФ, РАМ им. Гнесиных. – М.: [б. и.], 1995. – 23 л.
- Калашникова С. В.* Система звуковысотных структур в музыке Альфреда Шнитке. – М.: [б. и.], 1995. – 38 л.
- Розенталь Е.* Медитативное начало в творчестве А. Шнитке: Дипломная работа. – МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1982.
- Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. – Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004 (Изд-во Эверест). – 403 с.: нот. – (Актуальные проблемы современной науки/ Сев.-Кавк. науч. центр высш. шк.)
- Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 350 с.
- Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке / Челябинск: Аркаим, 2002 (Пермь: Издательско-полигр. комплекс «Звезда»). – 253 с. (Биографические ландшафты).
- Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. – М.: Аркаим, 2003. – 251 с.
- Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2008. – 228 с.
- Чигарева Е. И.* Художественный мир Альфреда Шнитке: Очерки. – СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.

Документы, материалы, воспоминания

- Альфред Шнитке. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. – М.: Композитор, 2004. – 408 с.
- Альфред Шнитке: Статьи, интервью, воспоминания о композиторе / Авт.-сост.: А. Хржановский. – М.: Arcadia: М. А. Троянker, печ. 2014. – 508 [12] с.
- Альфред Шнитке в воспоминаниях современников: К 20-летию Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2013. – 288 с.
- Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. – М.: РИК «Культура», 1994. – 302 [1] с.
- Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисл. А. В. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2003 (Люберцы (Моск. обл.): ПИК ВИНТИ). – 315, [2] с.
- Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисл. А. В. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2005 (ПИК ВИНТИ). – 315, [3] с.
- Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисл. А. В. Ивашкин. – М.: Классика- XXI: Арт-транзит, 2015. – 315, [3] с. (Классика-XXI).
- Комарденкова-Шнитке И. Г.* По страницам семейного альбома Шнитке. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2003. – 88 с.

Отт У. И. Телевизионное знакомство: Из цикла передач Эстонского телевидения]. – М.: Искусство, 1992. – 253, [2] с.

Письма Альфреда Гарриевича Шнитке к Марии Владимировне Ожиговой. Воспоминания Марии Владимировны Ожиговой / Сост., ред., коммент. и предисл. Т. В. Франтовой; запись и расшифровка *Воспоминаний М. В. Ожиговой* выполнены Т. В. Франтовой и М. А. Фуксманом. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. – 175 с.

Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. – М.: Деловая лига, 1993. – 110 с.

Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. – М.: Композитор, 2004. – 110 с.

Диссертации и авторефераты, посвященные творчеству А. Г. Шнитке

Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – М., 2003. – 268 с.

Акишина Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – М., 2003. – 39 с.

Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2001. – 241 с.

Бевз С. В. Хор в творчестве А. Шнитке: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2001. – 21 с.

Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактур: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2000. – 200 с.

Васильева Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2000. – 24 с.

Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ВНИИ искусствознания. – М., 1989. – 258 с.

Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ВНИИ искусствознания. – М., 1989. – 25 с.

Дзюн Тиба. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2003. – 226 с.

Дзюн Тиба. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2003. – 19 с.

Захарова Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2008. – 226 с.

Захарова Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2008. – 26 с.

Ковалевский Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2006. – 166 с.

Ковалевский Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: автореферат Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2006. – 27 с.

Кузьменкова О. А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2004. – 190 с.

Кузьменкова О. А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – СПб., РГПУ им. Герцена, 2004. – 24 с.

- Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Оренбург, 2017. – 256 с.
- Мирошкина А. Ф.* Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2017. – 27 с.
- Михеева Ю. В.* Проблема трагического в русской музыке XX века: На материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке: Дис. ... канд. философских наук: 09.00.04. – М., 1999. – 145 с.
- Михеева Ю. В.* Проблема трагического в русской музыке XX века: На материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке: Автореф. дис. ... канд. философских наук: 09.00.04. – М., 1999. – 28 с.
- Николаева Ю. Е.* Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века: на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2009. – 267 с.
- Николаева Ю. Е.* Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века: на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2008. – 32 с.
- Николаева Ю. Е.* Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века: на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2009. – 35 с.
- Самохвалова А. А.* Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. *Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*: Дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – М., 2011. – 187 с.
- Самохвалова А. А.* Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. *Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом»*: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – М., 2011. – 26 с.
- Франтова Т. В.* *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*: Дис. ... докт. иск.: 17.00.02. – М., 2004. – 305 с.
- Франтова Т. В.* *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*: Автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2005. – 45 с.
- Ханнанова Е. Н.* Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2010. – 227 с.
- Ханнанова Е. Н.* Поэтика оперы Альфреда Шнитке «Джезуальдо»: лабиринты смыслов: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2010. – 27 с.

Сборники, посвященные творчеству А. Г. Шнитке

- Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е. И. Чигарева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – 220 с.
- Альфред Шнитке: Художник и эпоха: К 75-летию композитора: Сб. статей по материалам научных чтений, 12 декабря 2009 года / Редкол.: О. Б. Краснова (отв. ред.) и др. – Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2010. – 188, [1] с.
- Мир искусств: альманах / Редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред.) и др.]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001 – [Вып. 4]. – 2001. – 815, [1] с., [15] л. ил.
- Музыка в пространстве медиаккультуры: Сб. статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции, 17 апреля 2017 года / Гл. ред. *Зенгин С. С.* – Краснодар: КГИК, 2017. – 185 с.
- От Моцарта до Шнитке: К 70-летию со дня рождения Евгении Ивановны Чигаревой: Сб. статей / Сост. Е. А. Доленко. – М., 2010. – 337, [2] с.
- Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: Сб. статей по материалам всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. – Саратов: ФГБОУ ВО «Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова», 2015. – 194 с.

Творчество А. Г. Шнитке в контексте отечественной и мировой культуры: Сб. статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке, 24-25 ноября 2004 года / Редкол.: Варламов Д. И. (отв. ред.) и др. – Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – 53 с.

Творчество А. Г. Шнитке в контексте отечественной и мировой культуры: Сб. статей по материалам научно-практической конференции. Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: Сб. статей по материалам всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. – Саратов: ФГБОУ ВО «Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова», 2015. – 194 с.

Сборники «Альфреду Шнитке посвящается»

Альфреду Шнитке посвящается. К 65-летию со дня рождения. Из собраний «Шнитке-центра». – Вып. 1 / Сост. В. И. Горлинский, Е. Б. Долинская, А. С. Казурова. – М., 1999. – 222 с.

Альфреду Шнитке посвящается. «Из собрания Шнитке-центра». – Вып. 2 / Сост. А. В. Богданова. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. – 245 с.

Альфреду Шнитке посвящается. «Из собрания Шнитке-центра». – Вып.3 / Отв. ред.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2003. – 312 с.

Альфреду Шнитке посвящается. К 70-летию композитора. – Вып.4 / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2004. – 312 с.

Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 5 / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2006. – 344 с.

Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 6 / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2008. – 368 с.

Альфреду Шнитке посвящается. К 75-летию композитора. – Вып. 7 / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2010. – 352 с.

Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 8 / Ред.-сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2011. – 304 с.

Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 9 / Сост.: А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2014. – 368 с.

Альфреду Шнитке посвящается. – Вып. 10. Юбилейный / Сост.: Е. Б. Долинская, Н. Ананьева, П. Цветкова. Редактор И. А. Немировская. – М.: Композитор, 2016. – 282 с.

Учебные пособия, включающие материал о А. Г. Шнитке

Абызова А. И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века: Учебное пособие для студентов средних учебных заведений, обучающихся по специальности «Хореографическое искусство» (070302). – СПб.: Композитор, 2012. – 302, [1] с., [48] л.

Аверьянова О. И. Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке: Биогр.: Кн. для чтения. – М.: РОСМЭН, 2004 (Твер. полигр. комб. дет. лит.). – 141 с. (Стили, композиторы, эпохи).

Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий: Учебное пособие. – М.: Композитор, 2009. – 248 с.

Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Музык. Образование». – М.: ВЛАДОС, 2004 (Вологда: ПФ Полиграфист). – 174, [1] с. (Учебное пособие для вузов) (в пер.).

Гудимова С. А. Музыкальная эстетика: Науч.-практ. Пособие / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М.: ИНИОН РАН, 1999. – 283 с.

Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие для муз. вузов. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.

- Девятова О. Л.* Композитор в системе культуры: Учебное пособие для студентов, обучающихся по программе бакалавриата по направлению подготовки 033000 «Культурологи». – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2012. – 182 с.
- Зинченко В. Г.* Межкультурная коммуникация: от системного подхода к синергетической парадигме: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 220, [2] с.
- История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки 530100 Музыкальное искусство, и специальностям 050900 Инструментальное исполнительство, 051000 Вокальное искусство, 051100 Дирижирование, 051200 Композиция, 051400 Музыкаведение, 051500 Музыкальная звукорежиссура, 054000 Этномузыкология / Отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 553, [1] с. – (Academia XXI)
- Казанцева Л. П.* Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации и др. – Астрахань: Волга, 2005. – 110, [1] с.
- Мелешина С. П.* Учебник полифонии. – Орел, 2005 (ОАО Тип. Труд). – 250 с. (в пер.). Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве = Music and musician in the changing socio-cultural space: Сб. ст. / Ред.-сост. А. М. Цукер. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. – 366 с.
- Проблемы языка: лингвистика, общая дидактика, методика преподавания, страноведение: Сб. науч. тр. / Под ред. Т. Н. Кучеровой. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-т, 2004. – 101, [1] с.
- Птушко Л. А.* Музыка второй половины XX – начала XXI века: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2017. – 71 с.
- Путечева О. А.* Основные направления развития зарубежной музыки XX века: Учебное пособие для курса «Семинар по современной музыке». – Краснодар: ХОРС, 2017. – 346 с.
- Савенко С.* История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке. – М.: Музыка, 2008. – 231, [8] л.
- Слонимская Р. Н.* Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. – СПб.: Композитор, 2001. – 72 с.
- Современная отечественная музыкальная литература, 1917-1985: Учеб. для муз. училищ / Ред.-сост. Е. Е. Дурандина; Рос. акад. музыки им. Гнесиных, Каф. истории музыки. – М.: Музыка, 2005- (ППП Тип. Наука). -Вып. 1. – 2005 (ППП Тип. Наука). – 374, [1] с.
- Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособие по курсу «Анализ музык. Произведений» для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Музык. Образование». – М.: Владос, 2004. – 231 с. (Учебное пособие для вузов). Теория современной композиции: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 051400 Музыкаведение / Отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2005 (ОАО Тип. Новости). – 616, [7] с.- (Academia XXI).
- Фалетрова О. М.* Музыка как средство психолого-педагогической коррекции: Учебно-методическое пособие. – Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2008. – 143 с.
- Цыпин Г. М.* Музыкальная педагогика и исполнительство: Проблемы, суждения, мнения: Учебное пособие / Сост. и коммент. Г. М. Цыпина. – 2-е изд., доп. – М.: Прометей, 2016. – 404 с.
- Юрова Т. А.* Г. Шнитке (1943 – 1998) // Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Музыка, 2010. – 115 с.

Электронные ресурсы

- Гуляницкая Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм [Электронный ресурс]: История, теория, практика. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 367 с.
- История искусств [Электронный ресурс]: Учебное пособие по направлению «Искусства и гуманитарные науки» / Г. А. Коробова и др.; Под науч. ред. Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой. – 3-е изд., стер. – М.: КноРус, 2014. – 675, [1] с.
- Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность [Электронный ресурс]. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
- Музыканты, композиторы, вокалисты [Электронный ресурс] / Изд-во «Вече». – М.: ИД «Равновесие», 2004. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв.; 12 см. – (Великое наследие; т. 5).
- Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму [Электронный ресурс] / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд., испр. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 432 с.
- Шульгин Д. И.* Современная гармония. Теоретический и практический курсы. *Книга I.* Теоретический курс современной гармонии: Учебное пособие. [Электронный ресурс]. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 819 с.
- Шульгин Д. И.* Словарь музыковедческих терминов и понятий. Приложение к учебнику «Современная гармония». Первая книга. Теоретический курс. [Электронный ресурс]. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 284 с.

Егорова Марина Алексеевна,

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

Egorova Marina A.,

PhD of art history, associate Professor of the Department of philosophy, history, theory
of culture and art of Schnittke Moscow State Music Institute

Э. ДЕНИСОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ: ФЕНОМЕН СОНОРНОГО СТИЛЯ В ЖАНРЕ КОНЦЕРТА

E. DENISOV. CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA: THE PHENOMENON OF SONORISTIC STYLE IN THE CONCERT GENRE

Аннотация: в статье представлен анализ Концерта для виолончели с оркестром Э. Денисова. Делается доказательный вывод об особенностях воплощения жанра концерта в творчестве композитора; по мнению автора, в Виолончельном концерте сконцентрированы важнейшие качества оркестрового стиля Денисова.

Ключевые слова: жанр концерта, сонорный стиль, музыкальная ткань, живописная палитра, стиль композитора.

Abstract: the article presents an analysis of the Concerto for cello and orchestra by E. Denisov. The author makes an evidence-based conclusion about the peculiarities of the concert genre embodiment in the composer's work; according to the author, the Cello Concerto concentrates the most important qualities of Denisov's orchestral style.

Key words: the genre of the concert, sonamy style, musical texture, the palette, the style of the composer.

Долгое время Эдисон Денисов считал жанр концерта, с его блестящей виртуозностью и романтическим накалом страстей, совершенно чуждым его индивидуальности. Когда Берн Пакник, директор издательства Peters во Франкфурте, обратился к нему с предложением написать концерт для скрипки с оркестром, он ответил, что после Брамса, Берга, Чайковского еще внутренне не готов к этому. «Я сказал Пакнику, что напишу концерт для скрипки с оркестром позже, и что я предпочел бы сочинить концерт для другого инструмента, например для виолончели» [13, 173].

В начале 70-х годов, после десятилетия работы почти исключительно в камерных жанрах, Денисов почувствовал непреодолимое желание писать для оркестра. Виолончельный концерт (1972), вслед за «Живописью» (1970), стал одним из первых опытов создания Денисовым крупной одночастной оркестровой формы на основе глубоко эмоционального преломления сонорной экспрессии.

В первых же оркестровых сочинениях композитор сразу показал себя крупным мастером, создателем индивидуального оркестрового стиля и ярким новатором жанра сольного концерта¹. Денисов представил новый взгляд на природу концертности, абсолютно отличающийся от выдающихся образцов жанра в современной музыке.

Его концерты невозможно соотнести с известными классификациями жанра в XX веке². Они не вписываются ни в традиции виртуозного симфонизированного концерта (Рахманинов, Шостакович, Прокофьев, Барток), ни в неоклассическую камерную тенденцию (Стравинский, Хиндемит), ни в камерные концерты композиторов Новой

¹ Премьера Виолончельного концерта состоялась в Лейпциге 25 сентября 1973 года (солист В. Вебер, дирижер Х. Кегель).

² Разные аспекты современного состояния жанра концерта затрагиваются фундаментальных музыкальных словарях, исследованиях по современной музыке. См., например: [14, 637–639], [9].

венской школы и их последователей, ни в направлении жанрового синтеза (Слонимский Концерт-буфф, Губайдулина “Introitus”) и др.

Для Денисова концерт стал лирическим жанром глубоко личного высказывания, жанром-исповедью¹. Сущность солиста выявляется не в борьбе, не в конфликтном диалоге с оркестром. Композитор олицетворяет солиста с собственным «я»: «Солист — протагонист, он произносит монолог, а оркестр отвечает, комментирует, иногда противостоит, иногда просто доказывает» [5, 56]. Такая трактовка солиста становится характерной для концертов Денисова. Тонкому лирическому психологизму Виолончельного концерта немало способствуют выразительные особенности тембра виолончели, близкого человеческого голосу. Этот инструмент, по признанию композитора, привлекал его более других струнных инструментов.

В Виолончельном концерте Денисов впервые осуществляет идею создания сонорного концерта в форме «большого Adagio», развитие в котором происходит без резких сдвигов, лишь за счет постепенных внутренних изменений. Хотя композитор в будущем пишет концерты с различным количеством частей, в разных темпах, он вновь и вновь реализует идею Adagio как новый тип формы своих концертов².

После Виолончельного концерта жанр концерта становится настолько близок композитору, что он работает в нем на протяжении всей своей жизни. Двойной концерт для флейты и кларнета с оркестром, законченный 12 июля 1996 года, стал одним из последних сочинений композитора.

Оркестр Денисова 70-х годов наследует утонченную графику камерных партитур композитора предыдущего десятилетия, преломляя ее сквозь призму сверхмногоголосия Лютославского, Пендерецкого, Лигети. Ранний сонорный оркестр Денисова — это камерный оркестр солистов, где каждая партия тематически самостоятельна и интонационно выразительна. Дублировок почти нет, родственные группы делятся на ансамбли, которые вступают между собой в сольно-ансамблевое взаимодействие. В связи с ритмической комплементарностью оркестровых голосов, разреженное оркестровое пространство наполнено воздухом, внутренней жизнью, движением. Характерные «денисовские» сонорные объемы, рожденные уже в «Живописи» и Виолончельном концерте, как пишет Е. Купровская, «подвержены постоянной, но органичной трансформации, воплощают идею непрерывных преобразований в топологии» [7, 78]³.

Тембр, краска играет для Денисова очень важную роль. Он никогда не относился к тембру как к «декорации»: «Раньше в музыке (скажем, прошлого века) композиторы не отдавали себе отчет в том, что краска, тембр способны нести такую же важную музыкальную информацию, как и другие компоненты музыкальной речи. Первым композитором, который это по-настоящему понял, был Клод Дебюсси <...>» [5, 57]. Совершенно необычен оркестровый состав Виолончельного концерта. Духовая группа представлена нетипичными инструментами: альтовая флейта, гобой дамур, введены кларнет пикколо, контрафагот. Функция валторн передана четырем саксофонам. В пар-

¹ Об исповедальной природе денисовской музыки см.: [8, 85–87].

² Подробнее об идее формы «большого Adagio» см.: [12, 117–121].

³ Денисов неоднократно отмечал, какое большое влияние на его композиторское творчество оказали абстрактные аспекты математического мышления, в частности, топология и функциональный анализ. См.: [11, 48–49].

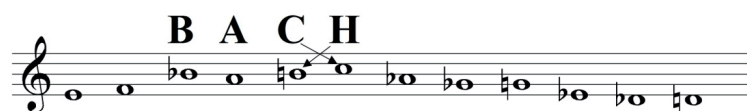
титутуру введена электрогитара, которая впоследствии станет лейт-тембром Хлои в опере Денисова «Пена дней». В оркестре выделяются дополнительные солисты. «Четыре тембра, — пишет Денисов, — альтовая флейта, “амурный гобой”, электрогитара и еще, вместе с ними, вибрафон, часто концертируют почти на равных с самой виолончелью, но она все равно при этом остается ведущим инструментом...» [11, 222].

Композитор часто подчеркивал, что живопись и природа оказали на него большее влияние, чем музыка. Музыкальную ткань Денисова сравнивают с живописной палитрой¹. В раннем сонорном оркестровом стиле чистые цвета-тембры, накладываясь друг на друга, сливаются в сложные цветочные микстуры. Особую близость композитор ощущал с творческим методом художника Бориса Биргера, близкого друга композитора².

Пространственная композиция картин Биргера, несомненно, в обобщенном виде находит отражение в «Живописи» и Виолончельном концерте. Портреты и натюрморты художника наполнены воздухом, подернуты прозрачной дымкой. Из полумрака, из тонкой тембровой гаммы постепенно вырисовывается изображаемый объект, как бы сам излучающий свет. Музыка «Живописи» и Виолончельного концерта также начинается из тишины и в конце постепенно исчезает, истаивает в пространстве. Становление формы связано с процессом постепенного формирования главной музыкальной темы-идеи в центральной кульминации, после чего снятие напряжения и краткая реприза приводят в конце к лирическому растворению.

Виолончельный концерт более эмоционален и углубленно психологичен. Он погружен в приглушенные тона и весь светится гармонией мягких и нежных красок. Господствует атмосфера покоя, внутренней сосредоточенности, интонационной выразительности каждого отдельно звучащего мгновения. В поисках экспрессии достигается ощущение времени как сплошной непрерывности, развитие в котором определяется свободой внутреннего произрастания. При этом нет статики: кульминации сочинения напряжены и драматичны, хотя и не переходят в «крик». Драматургия Виолончельного концерта выразительна и логична. Она разворачивается от самого низкого регистра — мерцающего четвертитонового кластера шести контрабасов, обволакивающего ноту *ля* контроктавы у контрафагота — до высочайших флажолетов скрипок с длительно вибрирующими звуками колоколов, гонгов, тамтамов.

Серия, положенная в основу сочинения, содержит модификацию темы ВАСН. Эти звуки служат интонационной базой и главной идеей тематического развития концерта. Пример 1.



¹ О преломлении композитором живописной техники письма в «Акварели» для 24 струнных инструментов (1975) см.: [10, 170–171].

² Об ассоциативной связи с картинами Биргера Денисов рассказывал Жану-Пьеру Арманго: «Начало «Живописи» соответствует, в сущности, одному из натюрмортов Биргера, в котором ясно видны принципы его стиля. Центр связан с наиболее трагичной картиной Биргера «Красная комната», где кровь обволакивает все. В конце моей пьесы есть аллюзии с «Обнаженной» Биргера. Но мое сочинение не следует программе буквально, и не надо в нем искать ни изображения красной комнаты, ни обнаженных Биргера [13, 62].

Вся музыкальная ткань вырастает из секундových мотивов серии. В узловых моментах формы из серии формируется тема ВАСН: в центре экспозиционной части (хорал тромбонov т. 47), в кульминационной зоне и в коде сочинения.

Подготовка генеральной кульминации начинается с канона ВАСН у трех труб (т. 101). В начале кульминационной зоны в многоплановой оркестровой партитуре монограмма ВАСН возвышается в увеличении у струнных в виде двенадцатизвучных аккордов (тт. 117–122). Пример 2.

inquieto 41

The image displays a page of a musical score, page 41, marked *inquieto*. It features a complex orchestration with multiple staves. The instruments listed on the left include:
 - *Cl. picc.* (Piccolo Clarinet)
 - *Sax. a.* I and II (Alto Saxophones)
 - *Sax. ten.* I and II (Tenor Saxophones)
 - *Trbn.* I, II, III (Trumpets)
 - *Trbn. II* I, II, III (Trumpets II)
 - *Camp.* (Cymbals)
 - *Vibr.* (Vibraphone)
 - *Crot.* (Crochets)
 - *Uc. solo* (Solo Percussion)
 - *Ul. I* (Violins I) with parts for 1-4, 5-8, 9-12, and 13-16 players.
 - *Ul. II* (Violins II) with parts for 1-4, 5-8, 9-12 players.
 - *Va.* (Violas) with parts for 1-5 and 6-10 players.
 - *Vc.* (Violas) with parts for 1-4 and 5-8 players.
 - *Cb.* (Cellos) with a part for 1-4 players.
 The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, and *con sord.* (con sordina). The vocal parts at the bottom include the Russian lyrics "non ubi".

На высшей точке генеральной кульминации тема ВАСН звучит в напряженном массивном хорале тромбонов (тт. 127–129). В коде Виолончельного концерта тема ВАСН как тихое отражение кульминации проводится канонически в прямом виде и обращении (тт. 214–217).

В Виолончельном концерте Денисов впервые использует тему Баха, определяя свой личный, глубоко индивидуальный подход к проблеме полистилистики. Музыка Баха, как и столь любимых им Моцарта, Шуберта, приобретает для Денисова символическое значение. В музыкальном искусстве прошлого, по словам И. А. Барсовой, композиторы видели «обретение Пантеона» — потребность опоры этической, эстетической, профессиональной [1, 68–69]. После Виолончельного концерта Денисов обращается к Баху неоднократно: от использования монограммы ВАСН в Реквиеме и Флейтовом концерте, до развернутого цитирования в Партите для скрипки с оркестром, в Вариациях на тему хорала Баха «Es ist genug»¹.

На использование серийной техники в Виолончельном концерте Денисова оказывает влияние не только последовательное развитие темы ВАСН, но и широкое применение четвертитонов как в горизонтали, так и в вертикали, что делает возможным сжатие серии в четвертитоновом кластере. О своем отношении к микроинтервалике композитор писал совершенно определенно: «Я очень люблю четвертитоны и использую их время от времени, особенно в моменты повышенной внутренней выразительности. Полутон — уже выразителен, но если его разделить на две части, он становится еще более выразительным и, в то же время, более сокровенным» [13, 203]. Микрохроматика усиливает экспрессию в сочинении, особенно в монологах виолончели в высоком регистре.

Виолончельный концерт стал одним из первых произведений, в котором особое значение приобретает тональные центры в виде звука *d* и трезвучия *D-dur* — буквенных символов фамилии Денисова. Введение композитором своих инициалов в музыкальную ткань сочинений становится характерной чертой Денисова, начиная с 70-х годов. Он трактует их как музыкальную подпись, подчеркивая исповедальный характер высказывания.

Вместе с тем, в диссонантном сонорном стиле композитора звук *d* и трезвучие *D-dur* вызывают тональные ассоциации, превращаются в своего рода устои, центры притяжения. В Виолончельном концерте, возможно впервые, эта идея получила у Денисова яркое и последовательное воплощение:

1. Виолончельный концерт начинается со звука *a* у *divisi* контрабасов, который как бы разрешается в тонику *d* через *cis* в первых же звуках вступающего соло виолончели (т. 7).
2. Звук *d* открывает сольную партию виолончели на гранях формы (начало второго предложения экспозиционного периода т. 22, начало общей репризы т. 179).
3. Звук *d* функционирует как устой в кадансе первой части (т. 84).
4. Трезвучие *D-dur* с хроматическими призвуками лежит в основании заключительного многозвучного аккорда Виолончельного концерта. Пример 3.

¹ О роли цитирования Баха в творчестве Денисова см., в частности: [4], [2].

80

Camp.
Gong
Tam-t.
Vc. solo
VI.I
VI.II
Va.
Vc.

Виолончельный концерт Денисова — выдающийся образец раннего сонорного стиля композитора. Его музыка завораживает утонченной пластикой и красотой звучания. «Виолончельный концерт, — писал Денисов, — важен для меня тем, что я открыл для себя новый тип концертности, новую трактовку этого жанра ...» [11, 222]. Моно-

логичность как особый тип денисовского лирического высказывания станет характерна для зрелого стиля композитора.

В Виолончельном концерте сконцентрированы важнейшие качества оркестрового стиля Денисова. Полифония мелодически индивидуализированных тембровых линий и родственных ансамблей, выделение в оркестре дополнительных солистов — все это органично войдет в оркестровое мышление композитора. Тембровые пересечения ощутимы даже с поздними произведениями. В частности, в последнем Концерте для флейты и кларнета (1996) также использованы редкие деревянные духовые инструменты (альтовья флейта, гобой д'амур) в необычном сочетании с саксофонами.

Идеи Виолончельного концерта выходят далеко за пределы жанра концерта, открывая новые кардинальные направления в творчестве композитора. Это, прежде всего, отношение к Баху как высочайшему символу «бесконечно совершенной по красоте конструкции» [6, 154]. Также впервые в Виолончельном концерте звук *d* и трезвучие *D-dur* — авторские инициалы композитора — сознательно выступают как центры повышенной выразительности, тональные устои в сонорной ткани.

Литература

1. Барсова И. Вариации на тему «Вокруг Моцарта» (Эдисон Денисов) // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1 (28). С. 66–87.
2. Бараш Е. В. Эдисон Денисов «Es ist genug»: сонорное прочтение хорала И. С. Баха // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика: сб. научн. статей. — М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2016. С. 120–130.
3. Бараш Е. В. Тональный вектор сонорики Эдисона Денисова // В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова: К 85-летию со дня рождения (1929–1996): материалы научно-практической конференции ред.-сост. Е. О. Купровская. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 50–66.
4. Григорьева Г. В. Чакона Баха — Денисова: варьирование вариаций // Григорьева Г. В. Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым: Воспоминания, документы, статьи. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 74–80.
5. Денисов Э. В. Интервью о Первой симфонии // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 53–59.
6. Денисов Э. В. «Музыка и машины» // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. «Советский композитор», 1986. С. 149–162.
7. Купровская Е. О. О некоторых чертах оркестрового мышления Эдисона Денисова // В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова: К 85-летию со дня рождения (1929–1996): материалы научно-практической конференции ред.-сост. Е. О. Купровская. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 67–83.
8. Купровская Е. О. Семь ключей к музыке Эдисона Денисова // Мой муж Эдисон Денисов. — М.: Музыка, 2014. С. 83–96.
9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М.: Издательство гуманитарных инициатив, 2015. — 208 с.
10. Постникова В. Эдисон Денисов «Акварель». К проблеме сонорики // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей. — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2016. С. 168–179.
11. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. — М.: Издательство «Композитор», 1998. — 437 с.
12. Barach Elena. Les concertos d'Edison Denisov // Edison Denisov compositeure de la lumière. — Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine, 2012. Pp. 113–121.

13. *Denisov E., Armengaud J.-P.* Entretien avec Denisov. Un compositeur sous le régime soviétique. — Paris: Editions Plume, 1993. — 312 p.
14. *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (edited by Stanley Sadie). — L., 1980. V. 4. — 880 p.

References

1. *Barsova I.* Variacii na temu «Vokrug Mocarta» (Edison Denisov) [Variations on the theme “around Mozart” (Edison Denisov)]. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. 2017. No. 1 (28). Pp. 66–87.
2. *Barash E. V.* Edison Denisov «Es ist genug»: sonoroe prochtenie horala I. S. Baha [Edison Denisov “Es ist genug”: Sonorous reading of the Bach chorale]. *Questions of musicology: Theory. History. Methodology: collection of scientific articles*. — Moscow: mgim named after A. G. Schnittke, 2016. Pp. 120–130.
3. *Barash E. V.* Tonal’nyj vektor sonoriki Edisona Denisova [Tonal vector of Edison Denisov’s sonorics]. In the height of the heavens. About the music of Edison Denisov: to the 85th anniversary of his birth (1929–1996): Materials of the scientific and Practical conference ed.-comp. E. O. Koprowska. Moscow: Moscow Conservatory Research and publishing center, 2015. Pp. 50–66.
4. *Grigorieva G. V.* Chakona Baha — Denisova: var’irovanie variacij [Chacona Bach-Denisova: variation of variations]. *Grigorieva G. V. My thirty years with Edison Denisov: Memoirs, documents, articles*. Moscow: Moscow Conservatory Research and publishing center, 2017. Pp. 74–80.
5. *Denisov E. V.* Interv’yu o Pervoj simfonii [Interview about the first Symphony]. *Svet. Good. Eternity. In Memory Of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials*. Moscow: Moscow state Conservatory, 1999. Pp. 53–59.
6. *Denisov E. V.* «Muzyka i mashiny» [“Music and machines”]. *Modern music and problems of the evolution of composing techniques*. Moscow: “Soviet composer”, 1986. Pp. 149–162.
7. *Koprowska E. O.* O nekotoryh chertah orkestrovogo myshleniya Edisona Denisova [About some features of the orchestral thinking of Edison Denisov]. *The height of heaven. About the music of Edison Denisov: to the 85th anniversary of his birth (1929–1996): Materials of the scientific and Practical conference ed.-comp. E. O. Koprowska*. Moscow: Moscow Conservatory Research and publishing center, 2015. Pp. 67–83.
8. *Koprowska E. O.* Sem’ klyuchej k muzyke Edisona Denisova [Seven keys to the music of Edison Denisov]. *My husband, and Edison Denisov*. Moscow: Music, 2014. Pp. 83–96.
9. *Lobanova M.* Muzykal’nyj stil’ i zhanr. Istoriya i sovremennost’ [Musical style and genre. History and modernity]. Moscow: Publishing House of humanitarian initiatives, 2015. — 208 p.
10. *Postnikova V.* Edison Denisov «Akvarel’». K probleme sonoriki [Edison Denisov “Watercolor”. To the problem of sonorics]. *Research of young musicologists: Collection of articles*. Moscow: SPACE-2000, 2016. Pp. 168–179.
11. *Shulgin D. I.* Priznanie Edisona Denisova [Recognition Of Edison Denisov]. Moscow: Publishing House “Composer”, 1998. — 437 p.
12. *Barach Elena.* Les concertos d’Edison Denisov [Le concerts d’edison Denisov]. *Edison Denisov compositeure de La Lumiere*. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine, 2012. Pp. 113–121.
13. *Denisov E., Armen J.-P.* Entretien avec Denisov. Un compositeur sous le régime soviétique. Paris: Plume Publishing House, 1993. — 312 P.
14. *The new Grove dictionary of music and musicians* (edited by Stanley Sadie). — L., 1980. V. 4. — 880 p.

Бараш Елена Владимировна,

кандидат искусствоведения, профессор МГИМ им. А. Г. Шнитке

e-mail: elenabarash@mail.ru

Barash Elena V.,

PhD of art history, Professor of Schnittke Moscow State Music Institute

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА (главы из книги)

MUSIC PERFORMANCE AND PEDAGOGY (chapters from the book)

Аннотация: публикация двух глав из книги известного музыковеда, посвященных профессиональному и личностному становлению молодого музыканта. Анализируются качества, необходимые выпускнику-музыканту для того, чтобы быть конкурентоспособным на рынке труда, указывается на важность саморазвития и психологической готовности молодого специалиста. В одной из глав представлены авторские размышления об особенностях обучения детей и подростков в детской музыкальной школе, о важности пробуждения интереса учащихся к музыке и приобщению к ней.

Ключевые слова: профессиональное обучение, музыкант-выпускник, саморазвитие, психологическая готовность, интерес к обучению музыке.

Abstract: The author analyzes the qualities necessary for a graduate musician to be competitive in the labor market, and points out the importance of self-development and psychological readiness of a young specialist. One of the chapters presents the author's reflections on the features of teaching children and adolescents in children's music schools, on the importance of awakening students' interest in music and familiarizing them with it.

Key words: professional training, graduate musician, self-development, psychological readiness, interest in learning music.

3. Начало пути

Перед молодым специалистом, выпускником среднего или высшего учебного заведения, встает сегодня много проблем. Собственно, их всегда хватало, во все времена. В наши дни, пожалуй, они отличаются особым многообразием и сложностью.

В первую очередь речь тут должна идти о проблемах трудоустройства. Статистика свидетельствует, что определенный и достаточно высокий процент молодых людей вообще не может найти подходящую работу, или же находит ее не по специальности, полученной в годы учебы.

Цифры называют различные. Кто-то говорит о 30–40%, кто-то из статистиков называет еще большие цифры. В любом случае, цифры эти безрадостные, неутешительные. Тем более, кстати, что в основном они относятся к гуманитариям.

Стоит ли говорить об этих проблемах? Есть ли смысл? Наверное, да. Лучше все-таки иметь о них реальное представление, нежели воспринимать их как сюрприз. И потом, оптимисты говорят, что каждая проблема имеет свое решение — единственная трудность в том, чтобы его найти. В любом случае, верно то, что, когда трудности предвидишь, это помогает в их преодолении.

На Западе в некоторых европейских странах создавались в свое время специальные структуры, цель которых заключалась в том, чтобы найти возможность использования молодых специалистов на той или иной работе, в том или ином виде деятельности. В случае если такой человек находился, искали соответствующую организацию или промышленное производство, где этот человек мог бы быть востребованным.

Есть нечто в этом роде и у нас, в нашей стране. Называться такие структуры могут биржами труда или как-то иначе. Насколько они эффективны для искусствоведов или музыкантов-исполнителей, в какой мере реальны результаты их деятельности, судить затруднительно; ясно лишь, что обольщаться на этот счет не приходится.

Что касается западных аналогов, то есть данные, что они существуют и сегодня. Другой вопрос, что судить о том, оправдывают ли себя результаты их деятельности, каков коэффициент их полезного действия, весьма проблематично. Ясно лишь, что западный опыт в этом отношении, как и во многих других, нам не подходит.

Система рыночных отношений, которая возникла в современной России, породила так называемый рынок труда со всей его хорошо известной атрибутикой — нестабильностью, динамикой спросов и предложений, разного рода сюрпризами, конкурентной борьбой и т. п. Сегодня тут отчетливо доминирует потребность в новых профессиях, в новых видах трудовой деятельности, иногда связанных с гуманитарной сферой, но чаще — нет. Востребованными становятся специалисты, профиль которых, равно как и индивидуально-личностные качества, также могут рассматриваться как относительно новые в современной жизни.

Какие же выводы в этой ситуации могут сделать для себя выпускники профессиональных учебных заведений? В частности, тех, которые относятся к области культуры и искусства?

И еще один аспект, вполне конкретный. Что может привлечь внимание и вызвать интерес у менеджеров, у руководителей различных структур, когда решается вопрос о приеме на работу молодого специалиста?

Разумеется, разные виды деятельности предполагают различные способности, различные профессиональные и иные качества и свойства. Но при всем том предпочтение, как правило, отдается молодым людям, в пользу которых говорит следующее:

- высокий образовательный ценз (желательно, конечно, высшее образование);
- готовность к овладению новыми, ранее неизвестными видами деятельности, новыми специализациями;
- мобильность, способность варьировать и обогащать комплекс профессиональных умений и навыков;
- готовность при необходимости совмещать разные профессии, переключаясь по мере надобности от одной работы к другой. (Ситуации такого рода возникают, к примеру, в деятельности педагога-практика, являющегося одновременно руководителем учебно-образовательной структуры — факультета или кафедры.)

Принципиально важна установка молодого специалиста на саморазвитие, самодвижение — как в рамках своей профессии, так и за ее пределами. Саморазвитие — это превращение потенциальных возможностей человека в реальность, в реальные действия, когда человек на деле, конкретно и, главное, сполна реализует все то, что дано ему от при-

роды. В молодости это не очень хорошо понимают, однако жизнь — это такой суфлер, которого нельзя не услышать.

Нужна, далее, креативность мышления, то есть способность рождать интересные, нестандартные идеи, вносить перспективные деловые предложения, которые заинтересуют сослуживцев. Важно умение оперативно и четко решать различные проблемы, возникающие в процессе профессиональной деятельности.

Креативность проявляется в умении понять суть той или иной проблемы. Мало констатировать наличие проблемы, нужно увидеть ее первопричины, понять и разобраться в них.

В педагогической среде проблемные ситуации не редкость. Их диагностика на первый взгляд особых раздумий не требует. Но это только на первый, поверхностный взгляд. По сути же понять проблему, дать ей правильное толкование бывает очень непросто.

На память приходит известная конфликтная ситуация, которая сложилась в свое время между Генрихом Густавовичем Нейгаузом и Эмилем Григорьевичем Гилельсом, бывшим в молодости аспирантом Нейгауза.

Гилельс уже на склоне лет, будучи всемирно известным артистом, написал резкое письмо Нейгаузу, в котором заявил, что он, Гилельс, отказывается считать Нейгауза своим учителем. Многие музыканты не одобрили тогда поступок Гилельса, поскольку не разглядели суть проблемы, не учли ее подоплеку, ее первоисточков. И только потом, когда не стало уже ни Нейгауза, ни Гилельса, оценка сделанного Гилельсом изменилась. Изменилась в глазах многих музыкантов, ранее однозначно осуждавших Гилельса.

Речь сейчас только о том, что увидеть проблему надо не только с ее внешней стороны; нужно проникнуть в ее суть, что далеко не одно и то же.

Теперь о другом. Об эрудиции молодого специалиста, эрудиции, общей и специальной. Сегодня, как и вчера, ценится осведомленность в области теории, точнее, теоретическая подкованность в той области, в которой работаешь. Но, в то же время, надо учитывать, что в большинстве видов музыкальной деятельности, и исполнительской, и педагогической, важна все-таки практическая составляющая.

Специалисты, которые занимаются сегодня проблемами трудоустройства молодежи, отмечают заметный разрыв между теоретической подготовкой, которая дается в большинстве современных российских ВУЗов, и практическими аспектами этой подготовки. То есть в целом ряде профессий молодежь лучше выглядит в теоретическом плане, нежели в практическом.

Понятно, речь сейчас не о том, что надо бы поменьше загружать молодежь теоретическими знаниями. Известно, теория без практики мертва, практика без теории слепа. Речь о том, чтобы по возможности устранять разрыв между тем, что молодой специалист знает, и тем, что он умеет. Особенно в нашей профессии!

Могут возразить: только выполняя ту или иную живую, конкретную работу — занимаясь педагогикой, дирижируя, играя в оркестре и т. д., человек по-настоящему понимает, что он должен уметь. Сама жизнь подсказывает, что надо уметь. Верно. Но все же готовиться к этому, и готовиться основательно, надо по возможности раньше.

К сказанному выше нельзя не добавить, что современный специалист обязан владеть компьютерными технологиями. Роль и значение этих технологий в сегодняшней

жизни вполне очевидны. Их потенциал столь велик, что нет, наверное, профессий, где не потребовалось бы умение работать с компьютером, быть с ним «на ты». Профессия музыканта не исключение. Вполне возможно, что эрудированность в области электронных технологий может послужить важным козырем при трудоустройстве.

И еще. К числу таких козырей надо отнести и коммуникабельность как отличительную черту характера человека, иначе говоря, его способность к позитивному общению с окружающими, плодотворному взаимодействию и сотрудничеству с ними. Понятно, сколь это важно для поддержания позитивного климата в коллективе. Поскольку человек не может существовать сам по себе, находясь в искусственной изоляции от окружающих, постольку коммуникативный фактор весьма важен для руководителей различных организаций, включая, разумеется, и тех, кто возглавляет музыкальные структуры (исполнительские, музыкально-педагогические или какие-то иные).

Нелишне напомнить о некоторых простых, но достаточно действенных правилах, позволяющих сохранять позитивную, доверительную атмосферу во взаимоотношениях между людьми. Проявлять интерес и внимание к человеку, поддерживать в нем чувство собственного достоинства и самоуважения, не допускать бестактности в отношении окружающих, — таковы эти элементарные нормы поведения, о которых нередко забывают именно потому, что они из разряда «азбучных истин».

Что же следует из сказанного? Что необходимо для более или менее успешного начала собственной трудовой практики?

Прежде всего, молодые люди должны быть психологически готовы к новой ситуации, сложившейся в последние годы, готовы к новым условиям и правилам игры, продиктованным временем и требованиями рынка труда.

Сегодня можно встретить, и нередко, молодых людей, которые рассуждают примерно так: «Или я работаю и делаю себе карьеру в рамках той основной специальности, к которой меня приобщали все предыдущие годы, или я неудачник, чья жизнь не сложилась, карьера не удалась».

Такие умонастроения легко объяснимы у молодежи, окончившей творческие вузы, тем более что в таком духе настраивают молодежь некоторые педагоги, причем делают это на протяжении ряда лет.

И то сказать, педагогу трудно представить, что его ученик, тем более, если это способный, перспективный ученик, будет заниматься в дальнейшем не тем (или не совсем тем), чему обучал он, педагог-музыкант. «Что же получается? Что все мои труды пойдут прахом? Я старался, сил не жалел, а в результате...»

Рассуждения такого рода вполне логичны с точки зрения педагога. Однако у жизни своя логика, не всегда совпадающая с той, которой придерживается педагог. Не считаться с логикой жизни нельзя. Иначе придется расплачиваться и, как говорится, по большому счету. Вчерашний студент, а ныне молодой специалист с новеньким дипломом в кармане, должен быть готов — и психологически, и не только, — к возможным сюрпризам, которые может преподнести ему реальная жизнь. В противном случае он столкнется с серьезными проблемами.

Помимо психологической готовности, о которой говорилось выше, нужна и готовность другого рода. Нужно умение решать сложные и многообразные задачи, объединенные понятием праксис.

Представим ситуацию, которая достаточно распространена. Вчерашнего пианиста или баяниста, завоевавшего авторитет у сослуживцев и доверие у начальства, назначают заведующим кафедрой, деканом или выдвигают еще на какую-нибудь административную должность. Новая сфера деятельности ему практически незнакома. Тем не менее, он поставлен перед необходимостью выполнять, и достаточно успешно выполнять, обязанности, о которых ранее знал только понаслышке. Приходится разбираться в учебных планах и программах, писать отчеты и докладные, ориентироваться в организации научно-методической работы (в которой он сам не слишком компетентен). Надо выступать с докладами, руководить контрольно-экзаменационными мероприятиями и проч. и проч. Учить новичка никто не будет. Могут дать несколько более или менее дельных советов, и только. Все остальное приходится делать самому. Самому определяться в своих целях и задачах, вникать в суть и смысл новой работы, искать возможные пути решения новых проблем, не имеющих никакого отношения к тому, чему он учился всю предыдущую жизнь.

Естественно, душевные состояния нового руководителя подчас близки к паническим. Хотелось бы отказаться от своих обязанностей, но... Зачастую отказываться невозможно.

Конечно, способность человека справляться с различными трудностями во многом зависит от его природных данных. Однако в не меньшей степени зависит от опыта самостоятельной деятельности, от умения самому, без подсказки со стороны, решать те или иные практико-ориентированные задачи.

Не секрет, что способность к самостоятельной деятельности, мягко говоря, недостаточно культивируется в работе наших учебных заведений. Поэтому приходится набираться необходимого опыта самому, и чем раньше, тем лучше.

Молодой специалист должен четко осознавать — и это главное, — что окончание учебного заведения — всего лишь один из этапов его становления как профессионала. Сегодня стало аксиомой, что учение, вернее, самоучение, должно красной нитью проходить через всю жизнь современного человека.

Укажем на несколько базовых положений аутодидактики молодого специалиста.

Первое из них гласит, что знания и умения, полученные в учебном заведении, — это лишь минимум того, что необходимо человеку для последующей деятельности. Это лишь первичный арсенал знаний и умений, который необходимо будет систематически и регулярно пополнять. Пополнять самому, без чьей-либо помощи.

В конце концов, талант человека, его профпригодность определяются его способностью хорошо делать то, чему его никто и никогда не учил.

Второе. У молодого специалиста, занятого в сфере культуры и искусства, вряд ли возникнет потребность в абстрактных знаниях, оторванных от реальной действительности. Востребованными в его деятельности будут чаще всего конкретные, практические знания и умения, на овладение которыми ему и следует ориентироваться в своей деятельности. Самообразование эффективно тогда, когда его результаты реально ощущаются на деле, и ощущаются не когда-нибудь, не в далеком будущем, а здесь и сейчас.

Третье. Знания и умения, фигурирующие в процессах познания, не следует рассматривать изолированно, в отрыве друг от друга. Изучать их нужно комплексно, в их конкретных взаимосвязях и зависимостях. Так, вряд ли сможет сегодня успешно работать

преподаватель-музыкант, не знакомый с общей и специальной (педагогической) психологией, с культурологией, эстетикой и некоторыми другими отраслями науки.

Когда-то Генрих Густавович Нейгауз высказался так: «Если человек занимается только музыкой, не интересуясь ничем другим кроме нее, он неизбежно глупеет...». По существу Нейгауз был прав; это действительно так.

Четвертое. Успехи в самообучении, их стабильность в значительной мере зависят от мотивации обучающегося. Мотивы могут быть различными — от ситуативных, случайных, до постоянно действующих, от сугубо прагматических до мотивов духовных, возвышенных...

Для многих молодых людей мотив номер один — сделать карьеру... В общем, это можно понять. Непонятно другое — когда человека занимает только карьера — и ничего больше. По-настоящему яркой, интересной карьеры в этом случае не сделать.

И последнее. Знания и умения, необходимые молодому специалисту, приобретаются им, как следует из сказанного, в процессе самостоятельной работы. В этом ее серьезное преимущество, поскольку известно: лишь то, что самостоятельно добыто в учении, добыто собственными усилиями, — именно это наиболее органично и прочно закрепляется в сознании человека, в его деятельности.

4. Ребенку должно быть интересно

Известный французский пианист и педагог А. Корто произнес однажды знаменательные слова: «Самое серьезное и ответственное — начинать учить ребенка на фортепиано. Я утверждаю, что для педагога нет более значительного испытания, чем то, которое заключается в первом прикосновении пальца ребенка к клавиатуре» [1, с. 213].

Нельзя не согласиться с Корто: начальный период обучения будущего музыканта или просто любителя музыки — едва ли не важнейший в его биографии. Именно в это время закладывается отношение к музыке, вырабатываются стойкие симпатии (а бывает, и антипатии) к ней, формируются базовые исполнительские умения и навыки. Ученик тут почти всецело зависим от действий педагога — его неверные решения и ошибки имеют, как правило, самые серьезные, иногда непоправимые последствия. Глубоко заблуждаются те, кто полагает, что работа педагога детской музыкальной школы, приобщающего к музыке 6–7-летних малышей, легче и проще той работы, которая проводится в стенах средних или высших музыкальных учебных заведений. В некоторых отношениях она даже сложнее, о чем хорошо известно тем, кто сам занимался этой работой. Во всяком случае, выдержки, терпения, психологической компетенции и профессионального опыта она требует всегда и, как говорится, «по полной программе».

Требует она и еще одного — адекватного представления о том, с каким учащимся педагогу приходится работать и что надо сделать, чтобы уроки были бы по возможности интересными, привлекательными для ребенка. В противном случае рассчитывать на успешные результаты не приходится. Речь сейчас именно об этом.

Иногда приходится слышать, что за последние два-три десятилетия усилился отток учащихся из детских музыкальных школ. Причин подобному положению вещей (если оно действительно таково) достаточно много, и некоторые из них очевидны для каждо-

го. Общая социокультурная ситуация в стране, дороговизна музыкальных инструментов, финансовые трудности во многих рядовых российских семьях, — все это дает, разумеется, свои плоды.

Но есть и другие обстоятельства, не менее значимые. Разве не факт, что многие учащиеся бегут от своих педагогов просто потому, что им не под силу выдерживать то, как их учат?

Поставим перед собой вопрос: зачем ребенок или подросток приходит в детскую музыкальную школу или, скажем, музыкальный кружок при общеобразовательной школе? Если малышей приводят мамы и папы, то ребята постарше хотят «собственноручно» приобщиться к миру музыки, звучащей вокруг

них; хотят выучиться играть полюбившиеся им мелодии — те, что звучат по радио, телевидению, в Интернете. В этом их поддерживают родители. Кто из них не хотел бы видеть сына или дочь музыкально чутким и образованным человеком?

Проходит, однако, некоторое время — год, другой, третий, и ученик видит: вместо музыки, которая ему нравится, — красивой, мелодичной, понятной, — ему приходится иметь дело с малоинтересными, сугубо академичными программами. Вместо свободного и увлекательного музицирования он все больше втягивается в монотонный, утомительный учебный процесс. Месяцами он штудирует одно и то же; из урока в урок повторяет однообразные, наскучившие этюды, упражнения и пьесы.

Дальше — больше. Учиться становится все тяжелее, радости от общения с музыкой — все меньше. Ребенок ощущает, что окрыляющее и радостное «хочется», с которым он, возможно, переступал когда-то порог детской музыкальной школы, все больше превращается в удручающее, тягостное «надо».

Без «надо», понятно, в музыкальных занятиях не обойтись. Вопрос в том, что надо, зачем надо и кому. Главное — кому.

Могут возразить: сегодня в ДМШ и ВШИ действуют две программы. Одна из них ориентирована на предпрофессиональную подготовку, другая на общемузыкальное воспитание и образование учащегося. В чем проблема? Она в том, что если даже существует документ, в котором прописаны правильные слова и даны все нужные установки, это не будет гарантировать, что проблема снята. Для многих учителей-практиков менять (причем основательно менять!) привычную стилистику работы в зависимости от того, кого учишь, задача непростая.

Тем более что разобраться, кого учишь, тоже удастся далеко не сразу. Потому-то от иных педагогов и слышишь: «Да разве можно с достаточной достоверностью «вычислить» и определить профессиональные перспективы ученика, его музыкальное будущее? Разве мало бывает тут разного рода сюрпризов и неожиданностей?».

Сюрпризов, действительно, бывает много — как приятных, так и не очень (вторые, увы, жизнь преподносит чаще). И, тем не менее, по прошествии какого-то времени после начала обучения — иногда через год-два, иногда побольше, — кое-что начинает проясняться. Педагогу становится значительно понятнее, есть ли смысл делать ставку на дальнейшую профессионализацию данного ученика или нет. Однако в любом случае, что бы ни стало понятным педагогу, его задачи — первоочередные и главные, — приблизить учащегося к миру классической музыки, сформировать у него вкус, пробудить интерес и влечение к музыкально-прекрасному. Задачи важные и ответственные, ибо музыкаль-

но-исполнительскому искусству нужны не только хорошие исполнители, но и хорошие слушатели. Без вторых теряет всякий смысл деятельность первых.

Приходится признать, к сожалению, что методики общего музыкально-эстетического, художественного развития, — методики тщательно разработанной, апробированной, прочно внедрившейся в повседневный педагогический обиход, рассчитанной на воспитание эрудированного любителя музыки, — в наших детских музыкальных школах нет. Педагоги-пианисты (скрипачи, виолончелисты, баянисты и др.) учат обычно так, как учили когда-то их самих. Но ведь их готовили в большинстве случаев как будущих профессионалов, с установкой на последующую специализацию в избранной сфере деятельности. А это в корне меняет дело.

В репертуаре учащихся, которые занимаются по программе общемузыкального развития, наряду с наиболее популярными образцами музыкальной классики (такими, например, как «Детский альбом» Чайковского или «Альбом для юношества» Шумана), вполне могут находить себе место фортепианные обработки популярных эстрадных мелодий — разумеется, тех, которые отвечают изначальным требованиям художественного вкуса. Дети с удовольствием играют в ансамблях с педагогом, со своими сверстниками, и это должно всячески поощряться как особая, приоритетная форма занятий. Уместно прохождение музыкальных произведений в порядке «общего ознакомления»; важно, разумеется, побольше читать с листа.

Часто можно слышать: обучающимся в музыкально-исполнительских классах не обойтись без специальных технических упражнений. Да, технические экзерсисы нужны, можно даже сказать, необходимы для большинства учащихся, специализирующихся в рамках музыкально-исполнительской деятельности. Да, упражнения дают возможность сконцентрироваться на типовых фактурных формулах («полуфабрикатах», по меткому выражению Г. Г. Нейгауза), позволяют вычленять их и отрабатывать до возможного совершенства. Да, упражнения как жанр традиционно входят в практику профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей различных специальностей — и это, конечно же, говорит само за себя.

Все так — но почему, как правило, отходит на второй план вопрос: всегда ли и всем ли обучающимся в фортепианных (или других) классах они действительно так уж необходимы? Нет ничего проще, как выступать с утверждениями: технические экзерсисы полезны, эффективны, без них не обойтись и т. п. Но зададим себе вопрос — не совершают ли серьезную ошибку преподаватели, полагающие, что «сквозь строй» упражнений должен проходить каждый, желающий научиться играть на фортепиано (или другом музыкальном инструменте)? Не заблуждаются ли те, кто игнорирует факт, что технические упражнения, будучи средством действительно сильнодействующим, должны использоваться сугубо избирательно?

И еще об одном, в дополнение к сказанному выше. Уже говорилось о том, как важно, что именно «задастся» ребенку для разучивания. Педагоги-практики знают, что нередко отношение учащихся к занятиям, а иногда и к самой музыке, во многом зависит от того, какие пьесы ими разучиваются, с каким учебным репертуаром им каждодневно приходится иметь дело. Эти пьесы — и опять-таки, педагогам это хорошо известно, — делятся на более или менее трудные; есть среди них «полезные» для развития ученика,

«нужные» для решения тех или иных профессионально-технических или художественных задач; есть те, что входят в программные требования и т. д.

Однако, наряду со сказанным, те же пьесы вполне определенно подразделяются на любимые учеником, привлекательные для него, усиливающие его влечение к музыке — или действующие в прямо противоположном направлении. К сожалению, это обстоятельство учитывается далеко не всегда. И в этом — один из существенных просчетов широкой, массовой практики преподавания.

Все-таки главное, чтобы ребенку в музыкальной школе было интересно. Чтобы он приходил сюда с удовольствием. А потому чем больше будет здесь свободного, непринужденного (в прямом и переносном смысле слова), эмоционально раскованного музицирования — тем лучше.

Неправы те, кто считает такую педагогику второсортной, «непрофессиональной», чуть ли не унижительной для преподавателя. Профессионально в любом случае то обучение, в ходе которого конечные цели и задачи органично увязаны с приемами и способами (методами) работы; где одно соответствует другому. Педагог, который не понимает или не хочет понять, кого он учит, зачем учит и как это надо делать — плохой профессионал. И результаты его работы тоже плохие. Нельзя не согласиться с Л. А. Баренбоймом, утверждавшим в свое время, что «содержание и методы музыкально-исполнительской работы должны во многом определяться ясным пониманием того, к чему готовишь ученика, и предвидением хотя бы в самых общих чертах характера его возможной в будущем музыкальной деятельности. Это предугадывание опирается на изучение индивидуальных особенностей воспитанника в их развитии и, одновременно, на жизненный и профессиональный опыт самого педагога. Нельзя учить “вообще”, не задумываясь о конце обучения, о той конечной точке, к которой есть возможность и к которой следует подвести ученика» [2, с. 258, 259].

Что верно, то верно: нельзя учить «вообще», будь то музыка или другой вид художественно-творческой деятельности.

Литература

1. *Корто А.* О фортепианном искусстве / сост. и пер., ред. К. Х. Аджемова. — М.: Музыка, 1965. — 364 с.
2. *Баренбойм Л. А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л.: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1969. — 288 с.

References

1. *Korto A.* O fortepiannom iskusstve [About piano art], comp. and trans., ed. by K. X. Adzhemov. Moscow: Music, 1965. — 364 p.
2. *Barenboim L. A.* Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva [Questions of piano pedagogy and performance]. Leningrad: Music [Leningr. ed.], 1969. — 288 p.

Цыпин Геннадий Моисеевич,

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

Tsypin, Gennady M.,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of philosophy, history, theory of culture and art of Schnittke Moscow State Music Institute, academician of the Russian Academy of Pedagogical and Social Sciences

**МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА
ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ПРЕДМЕТАМ
ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ССУЗОВ-2017,
НОМИНАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**MATERIALS OF ALL-RUSSIAN CONTEST
ON MUSIC-THEORETICAL SUBJECTS FOR STUDENTS
OF SSU-2017, MUSIC LITERATURE CATEGORY**

Составители:

М.А. Егорова, О.С. Фадеева, Е.М. Шабшаевич

***Аннотация:** в номере публикуются материалы Всероссийского конкурса по музыкально-теоретическим предметам МГИМ им. А.Г. Шнитке (для учащихся ССУЗов) по номинации «музыкальная литература».*

***Ключевые слова:** музыкальная литература, музыкальная викторина, исполнительские специальности, теория музыки, музыкальный анализ, Всероссийский конкурс по музыкально-теоретическим предметам.*

***Abstract:** this issue contains the materials of the all-Russian competition on musical and theoretical subjects of the Schnittke Moscow State Music Institute (for students of secondary Schools) in the category «musical literature».*

***Key words:** music literature, music quiz, performing arts, music theory, music analysis, all-Russian competition in music-theoretical subjects.*

Исполнительские специальности

III курс

Музыкальная викторина

1. М. Глинка. «Руслан и Людмила», IV действие: лезгинка, тема главной партии
 2. Ж. Бизе. «Кармен», II действие. Ариозо Хозе с цветком
 3. Й. Гайдн. Симфония №103. IV часть. Тема побочной партии
 4. Р. Вагнер. «Лоэнгрин». II действие. Свадебное шествие, I тема (тема главной партии)
 5. К. В. Глюк. «Орфей». II действие. Первая ария Орфея
 6. Л. ван Бетховен. Симфония №3. II часть. Основная тема
 7. Э. Григ. Фортепианный концерт. I часть. Тема побочной партии
 8. Моцарт «Свадьба «Фигаро». II действие. Ария Графини
 9. Верди. «Риголетто». I действие. Ария Джильды
 10. И. С. Бах. Месса h-moll. №4 - Gloria. Тема фуги Et in terra рах
 11. А. Шнитке. Танго из кантаты «История доктора Иоганна Фауста»
 12. С. Рахманинов. Элегия. (Или музыкальный момент e-moll)
 13. К. Монтеверди. Опера «Орфей»: тема музыки – пролог
- Произведение для анализа:** Ц. Кюи. Романс «Коснулась я цветка»

IV курс

Музыкальная викторина:

1. А. Даргомыжский. Романс «Я здесь, Инезилья».
 2. Л. ван Бетховен. Пятая симфония. III часть: тема трио.
 3. Моцарт. «Свадьба Фигаро». I действие. Первый дуэт Фигаро и Сюзанны.
 4. П. Чайковский. «Евгений Онегин»: ариозо Татьяны d-moll из 3 картины.
 5. И. С. Бах. Страсти по Матфею. Заключительный хор.
 6. М. Мусоргский. «Борис Годунов». III действие: Ариозо Самозванца из дуэта.
 7. Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll: основная тема.
 8. А. Бородин. «Князь Игорь». II действие. Хор половецкого дозора.
 9. Ф. Лист. «Годы странствий». «Обручение». Тема побочной партии (2 тема).
 10. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста». II действие. Ариозо Любаши h-moll.
 11. Ф. Шуберт. Экспромт ор.90 №3.
 12. А. Шнитке. Симфония №3. II часть – тема главной партии.
 13. Ф. Куперен. Колокольчики Цитеры (по Кирнарской).
- Произведение для анализа:** Э. Григ. «Маленький пастух» (или «Мальчик-пастух») ор. 54.

Специальность «Теория музыки»

III курс

Музыкальная викторина

1. В. Моцарт. «Реквием». Confutatis
 2. Дж. Верди. «Риголетто». Ноктюрн, 1 действие, 2 картина
 3. И. С. Бах. Страсти по Матфею. Ария № 58
 4. Й. Гайдн. Симфония № 104. IV часть. Вторая тема побочной партии
 5. К. В. Глюк. «Орфей». III действие. Ария Эвридики
 6. М. Глинка. «Руслан» I действие. Каватина Людмилы (обращение к Ратмиру)
 7. Л. ван Бетховен. Симфония №6. IV часть. «Гроза»
 8. Ф. Шуберт. «Неоконченная» симфония. II часть. Тема побочной партии
 9. И. С. Бах. Итальянский концерт. Медленная часть. Начало (главная партия)
 10. Ж. Бизе. I действие. Хор ссоры работниц
 11. А. Шнитке. Реквием. I часть
 12. Д. Скарлатти. Соната E-dur (мой диск)
 13. Ф. Шопен. Фортепианный концерт e-moll. I часть. Тема главной партии (1)
- Произведение для анализа:** III курс. Э. Григ. Тайна ор. 57 (тетрадь № 6)

IV курс

Музыкальная викторина

1. М. Глинка. «Арагонская хота». Вступление
2. Л. ван Бетховен. Фортепианная соната №14. III часть. Побочная партия
3. Моцарт. Симфония №41. IV часть. Побочная партия
4. П. Чайковский. «Пиковая дама»: тема середины арии Лизы 1 раздел.

«Вот как вы оправдались наяву»

5. А. Бородин. Симфония №2. III часть. Связующая партия
6. И. С. Бах. Органная фантазия g-moll. Тема фуги
7. М. Мусоргский. «Борис Годунов». Лейттема «Старцы смиренные»
8. Ф. Мендельсон. Скрипичный концерт. I часть. Тема побочной партии
9. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста». I действие. Тема Бомелия
10. Ф. Шопен. Полонез fis-moll: второй – скерцозный раздел
11. С. Рахманинов. Первый фортепианный концерт: I часть – тема главной партии
12. П. Хиндемит. Ludus tonalis G-dur
13. А. Скарлатти. Ария con trombe solo «Con voce festiva» / Диск 896, 1 трек

Произведение для анализа: Ц. Кюи. Болеро

Начисление баллов: по 1 баллу за каждую позицию с №№ 1–10. №№ 11–13 предполагают определение стиля и оцениваются по три балла за позицию

Егорова Марина Алексеевна,

кандидат искусствоведения, доцент, МГИМ им. А. Г. Шнитке

Egorova Marina A.,

PhD of art history, associate Professor of the Department of philosophy, history, theory of culture and art of Schnittke Moscow State Music Institute

Фадеева Ольга Сергеевна,

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ,
МГИМ им. А. Г. Шнитке

Fadeeva Olga Sergeevna,

PhD of art history, Professor, honored worker of culture of the Russian Federation,
Schnittke Moscow State Music Institute

Шабшаевич Елена Марковна,

доктор искусствоведения, профессор МГИМ им. А. Г. Шнитке

Shabshaevich Elena M.,

Doctor of Arts, Professor of Music History,
Schnittke Moscow State Music Institute

ОДНОГОЛОСНЫЕ ДИКТАНТЫ

Учебное пособие для подготовительного отделения музыкального колледжа
(часть первая)

Аннотация: в материале представлены одноголосные диктанты, предназначенные для учащихся подготовительного отделения, поступающих в музыкальный колледж МГИМ им. А. Г. Шнитке. Диктанты расположены соответственно отделениям по уровню возрастания трудности.

Ключевые слова: одноголосный музыкальный диктант, музыкальный колледж, подготовительное отделение, экзамен по сольфеджио.

Abstract: the material presents one-voice dictation intended for students of the preparatory Department entering the music College of Schnittke Moscow State Institute of Music. Dictations offices are located respectively in the ascending level of difficulty.

Key words: one-voice music dictation, music College, preparatory Department, solfeggio exam

От автора

Одноголосные диктанты предназначены для учащихся подготовительного отделения, поступающих в музыкальный колледж МГИМ им. А. Г. Шнитке.

Музыкальный диктант — обязательная составляющая вступительного экзамена по сольфеджио. Он показывает уровень развития музыкальных данных учеников — музыкального слуха, памяти, метрических и ритмических навыков. Диктант — наиболее важная и трудоемкая часть экзамена, требующая интенсивного и планомерного развития. Основа успешного освоения навыков написания диктанта — регулярность, системность, как в классной, так и в домашней работе.

Диктанты расположены соответственно отделениям по уровню возрастания трудности. Они ориентированы на форму периода из двух предложений повторного строения, а также предложений, контрастных по тематизму. Возможно включение приема расширения во втором предложении. Период из трех предложений встречается реже.

Диктанты, предназначенные для отделений духовых и ударных инструментов, а также контрабаса и арфы, выдержаны в диатонике с опорой на устойчивые ступени лада. В них преобладает поступенность мелодического движения, мелодические обороты, связанные с опеванием ступеней, ходы по звукам тонического трезвучия, простейшие ритмы с равным делением длительностей. Сравнительно редки хроматические звуки, они связаны с применением гармонических видов мажора и минора, а также изредка с введением вспомогательных и проходящих ступеней.

Диктанты для отделения народных инструментов содержат метроритмические и интонационные усложнения. В них содержатся внутри тактовые синкопы, шестнадцатые длительности, скачки на широкие интервалы, хроматизмы, связанные с отклонениями.

Диктанты для отделения хорового дирижирования, струнных смычковых инструментов и специального фортепиано представляют по своей сложности следующую ступень музыкального развития. Междутактовые синкопы, слиговые ноты, триоли, синкопы с триолями и шестнадцатыми длительностями, скачки на широкие интервалы

в сочетании с метроритмическими трудностями составляют типичные черты данного материала.

Для учащихся отделения теории музыки предполагается наиболее высокий уровень музыкального диктанта. Мелодика насыщается хроматическим движением, отклонениями, как в тональности ближайшего родства, так и более отдаленные. Ритмика диктантов усложняется применением более разнообразных синкоп, сочетанием метроритмических сложностей. Наряду с формой периода в них используются простые формы.

Материал данного сборника может иметь и более широкое применение — в ДМШ и ДШИ, а также на младших курсах музыкального колледжа. Автор выражает надежду, что сборник окажется полезным для подготовки к вступительным экзаменам в Музыкальный колледж Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке.

Громова Ольга Викторовна,
доцент МГИМ им. А. Г. Шнитке

Gromova Olga V.,
Associate Professor of Schnittke Moscow State Music Institute

Духовые и ударные инструменты, контрабас и арфа

1



2



3



4



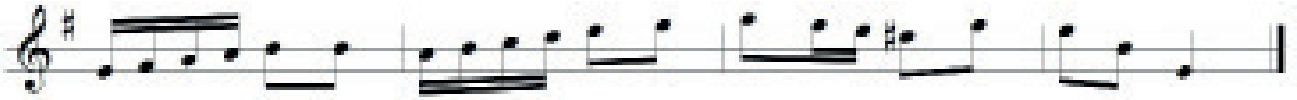
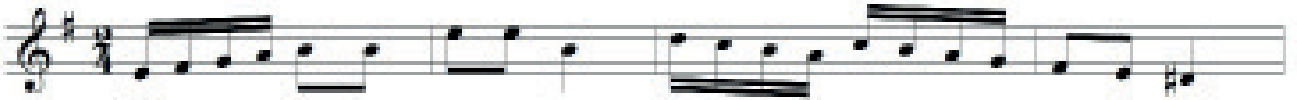
5



6



7



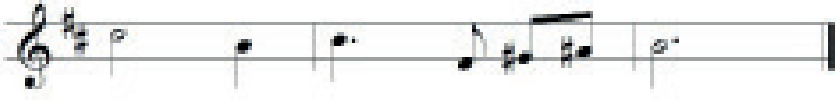
8



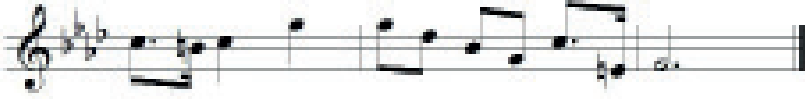
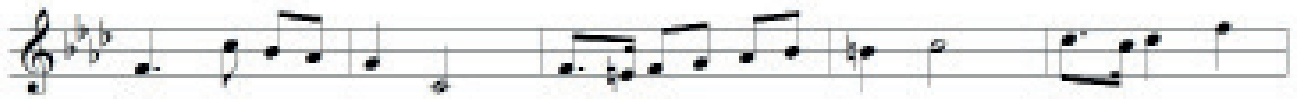
9



10



11



12



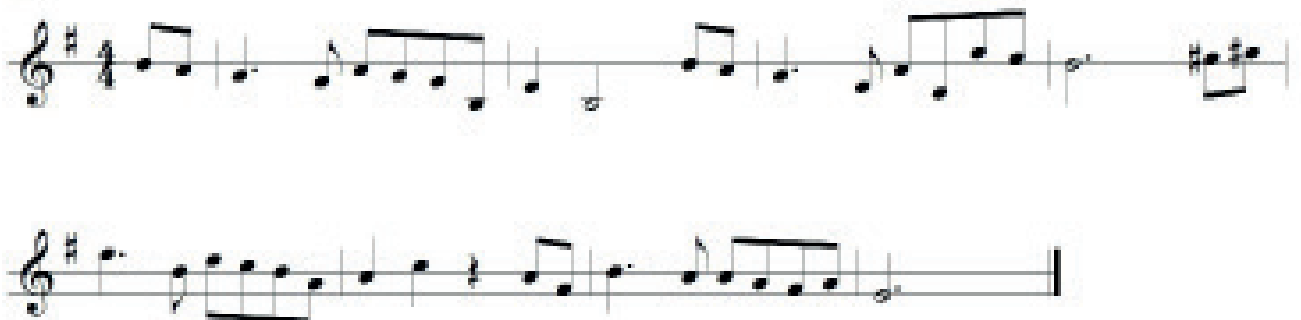
13



14



15



16



Духовые и ударные инструменты, контрабас и арфа

1



2



3



4



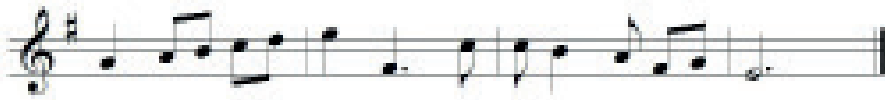
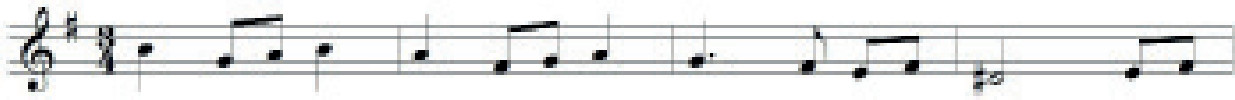
5



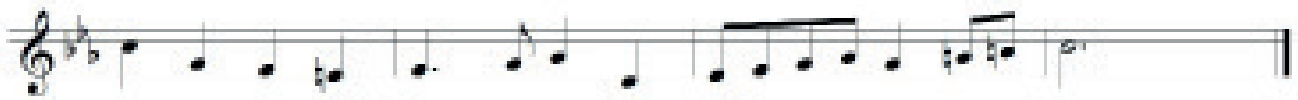
6



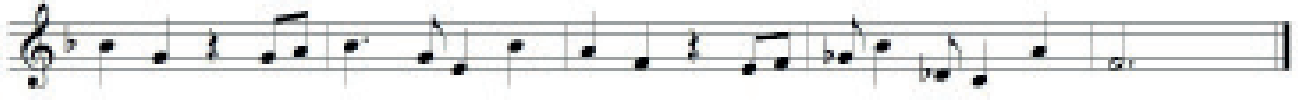
22



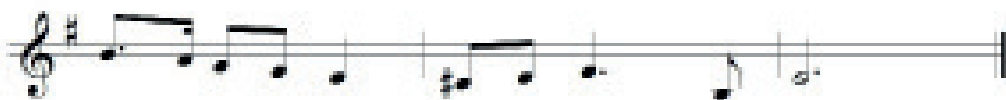
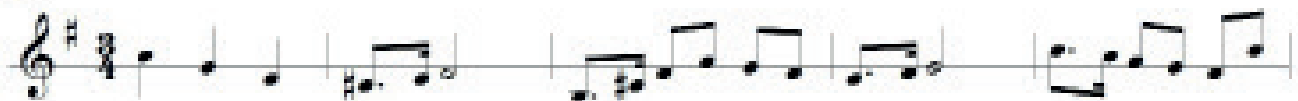
23



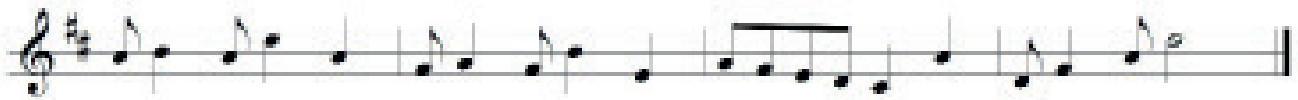
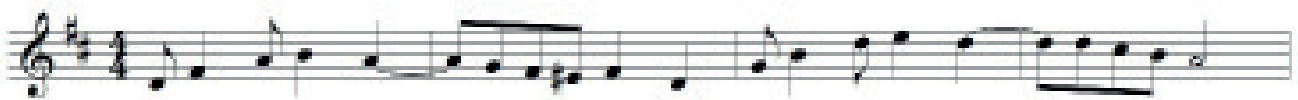
24



25



26



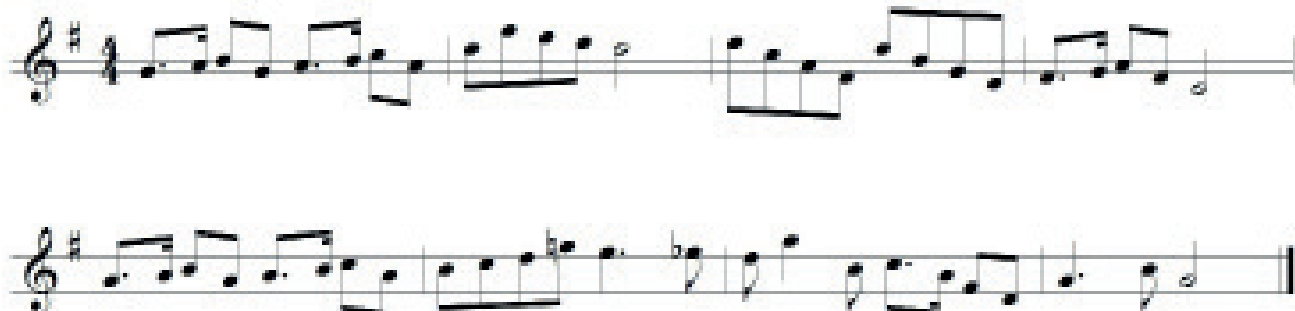
27



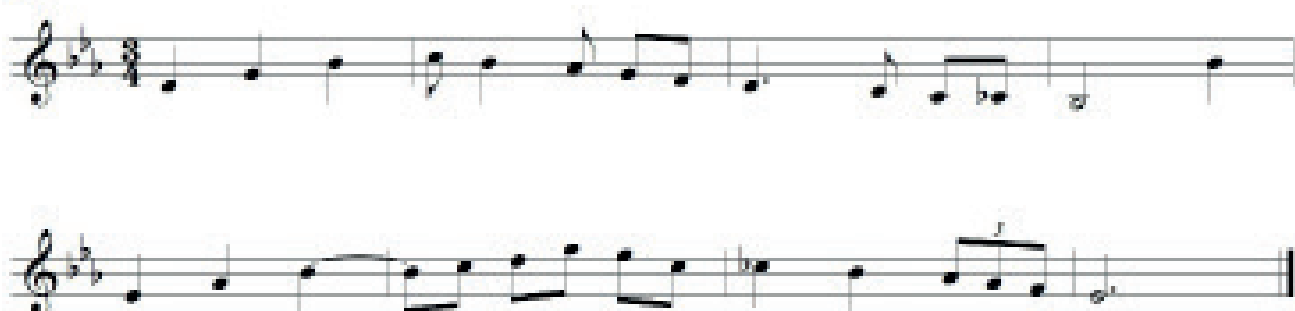
28



29



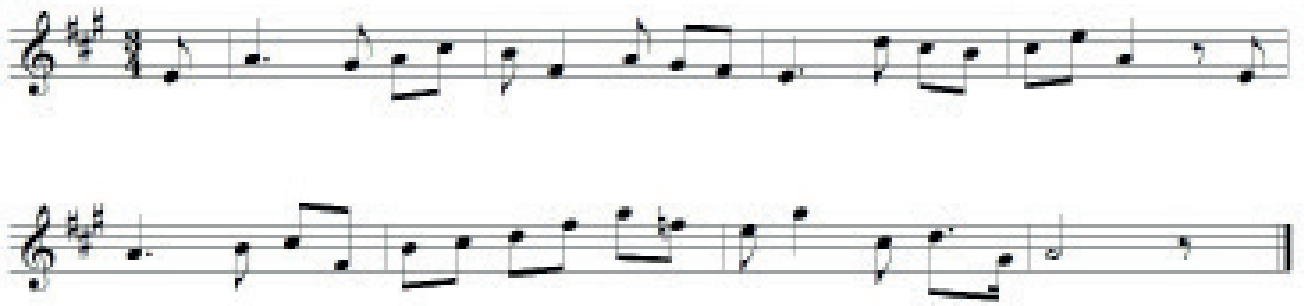
30



31



32



33



34



35



36



Народные инструменты

37



38



39



40



41



42



43



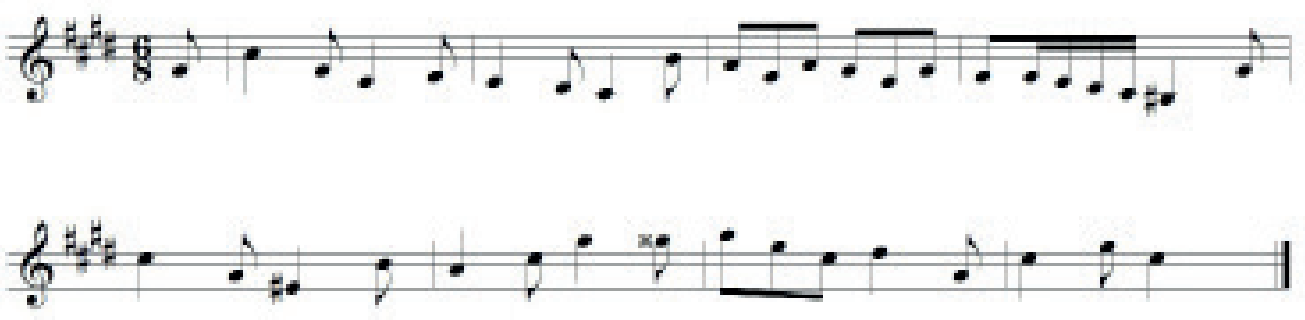
44



45



46



47



48



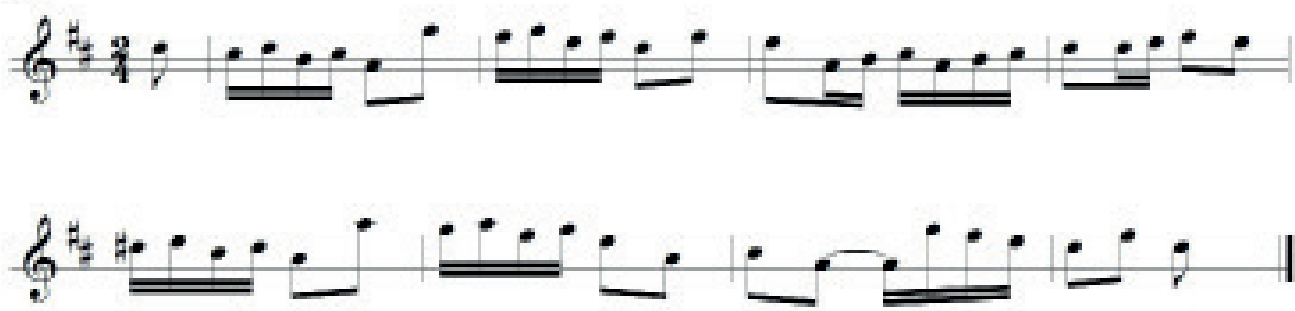
49



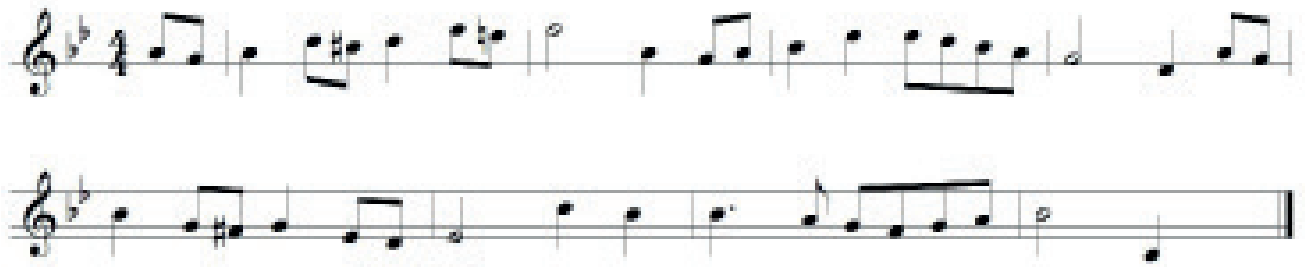
50



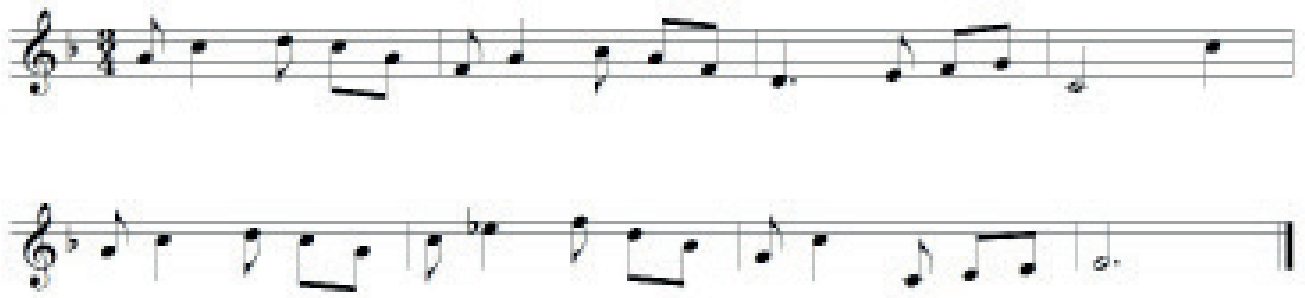
51



52



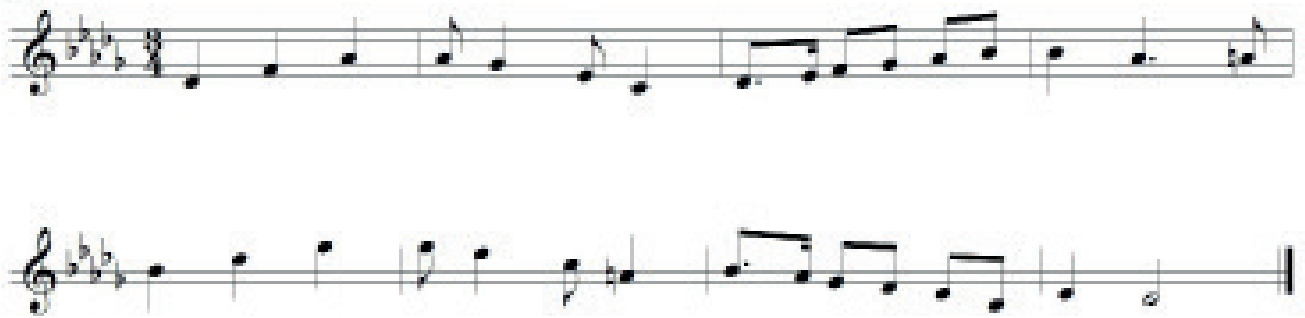
53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



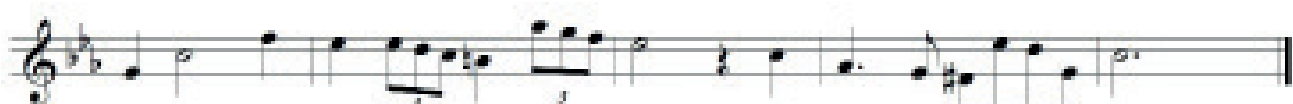
67



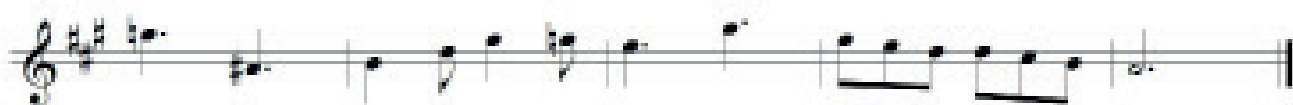
68



69



70



МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Е. П. Путьря

РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ РАННЕГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

EARLY CHILDHOOD DEVELOPMENT THROUGH MUSIC

Аннотация: статья посвящена развитию детей с помощью музыкального искусства. Особое внимание уделено раннему возрасту, как важнейшему и базовому этапу в формировании личности человека. Музыкальное воспитание рассматривается с позиций современной психологии, учитывающих роль и значение привязанности в жизни детей раннего возраста, а также важность совместной игровой деятельности родителей и детей. Приводится классификация музыкальных игр, доступных педагогу дополнительного образования для проведения в детско-родительских группах. Раскрывается тема терапевтического значения музыки в процессе педагогического взаимодействия детей и родителей.

Ключевые слова: раннее развитие, музыкальное воспитание, классическая музыка, детско-родительские группы.

Abstract: the article deals with methods of early childhood development using musical art.

Key words: early childhood development, the art of music, methods of music education, games.

Раннее детство — крайне важный период развития ребенка, в нем находятся истоки всего жизненного пути человека. Ребенок только входит в этот мир, знакомится с его явлениями, которые порой совершенно противоречивы. «От того, какой след оставят в душе ребенка встречи с добром и злом, от того, научится ли ребенок преодолевать трудности, находить выход из самых неожиданных ситуаций, во многом будет зависеть его дальнейшая жизнь» [цит. по: 3, с. 39]. Появляясь на свет, ребенок уже обладает рядом врожденных способностей, создающих предпосылки для дальнейшего психического развития, но не влияющих на характер и степень этого развития; лишь при благоприятных условиях развитие психических функций человека может быть реализовано в полной мере и соответствовать психофизиологическим возможностям, присущим каждому ребенку [1]. О каких благоприятных условиях идет речь?

Крепкая эмоциональная связь с близкими взрослыми, ощущение любви, безопасности и поддержки в раннем возрасте — вот основа для наилучшего развития ребенка и всех его данных: интеллектуальных, эмоциональных, физических и пр. К такому выводу приходят современные психологи, педагоги и даже нейробиологи. Ребенку крайне необходимо чувствовать себя в психологической безопасности — то есть в тесном контакте с родителями, в основном с мамой, как центром и источником жизни. Появляясь на свет, младенцы находятся в полной зависимости от взрослых, поэтому первым делом им необходима привязанность к родителям и удовлетворение потребности в заботе и внимании. Если эти потребности удовлетворяются, мозг ребенка (а соответственно его интеллект, творческие данные, эмоциональная сфера и прочие навыки) развивается по одному сценарию, если нет — генетические структуры запускают совершенно иной путь развития.

Существует временной отрезок в несколько первых лет жизни, когда малыш старается создать максимально прочные связи с родителями и обеспечить себе чувство

безопасности, а если этого не происходит, то вырастая, человек страдает от длительных психологических травм. Если ребенок пребывает в безопасной эмоциональной обстановке, у него формируются нормальные процессы преодоления стресса, и свои ресурсы он не тратит на психологическое выживание, а направляет их на развитие собственной личности. Дети, пребывающие в состоянии стресса, чье окружение эмоционально нестабильно, гораздо хуже справляются с контролем своих эмоций, у них страдает концентрация внимания и, как правило, больше проблем со здоровьем, они склонны к детской депрессии или тревожным расстройствам. Таким образом, очевидно, что крепкая эмоциональная связь с родителями — залог эффективного развития ребенка [4; 6].

Музыкальное воспитание, на наш взгляд, может значительно усилить и укрепить эту связь, так как оно подразумевает использование множества совместных музыкальных игр. Игра — как известно, ведущий вид деятельности дошкольника. Играя во что-то вместе с родителем, ребенок испытывает неподдельную радость и получает творческую поддержку. В основе музыкального игрового общения — родительское пение, совместное исполнение различных мелодий на детских музыкальных инструментах, совместное эмоционально-двигательное восприятие пьес и музыкальных фрагментов из произведений мирового музыкального наследия.

Отдельно здесь стоит отметить роль материнского пения, которое занимает особое и очень важное место в развитии ребенка. Ее голос — самый главный «музыкальный инструмент», обладающий единственным и неповторимым тембром. Пение мамы является для малыша мощным эмоциональным стимулом, на который он эмоционально реагирует. Моменты музыкального единения, когда младенец начинает подключаться к маминому напеву, вокализировать вместе с ней, а ребенок постарше пытается повторить и произнести нараспев сначала слоги, затем слова и короткие предложения вместе с мамой — такие моменты развивают чувство взаимного доверия, позволяют малышу чувствовать себя любимым, защищенным, нужным. Главное в пении родителей — эмоциональный контакт и стремление к общению с ребенком.

Помимо того, что ребенок проводит время вместе с любимыми близкими людьми, музыкальные игры выполняют ряд педагогических задач, необходимых для полноценного развития личности ребенка. В период раннего детства ребенку доступны только некоторые виды музыкальной деятельности, соответственно которым можно классифицировать и игры, используемые в музыкальном воспитании:

- игры, развивающие восприятие музыки; совместное восприятие музыкальных шедевров мировой классики и народных произведений способствует более глубокому эмоциональному контакту с ребенком, соответственно и музыка воспринимается на ином эмоциональном уровне;
- игры, развивающие слуховое восприятие, знакомят ребенка с различными звуковыми качествами и музыкальными тембрами; играя на детских музыкальных инструментах, дети узнают их «голоса», приобретают первый опыт по извлечению звуков и элементарные понятия о средствах музыкальной выразительности;
- игры, стимулирующие певческую активность, способствуют формированию интереса к пению, развитию речи, артикуляции, становлению голосового аппарата;
- игры, способствующие двигательной активности, направлены на раскрытие двигательного потенциала средствами музыки, помогают развитию основных движений, крупной и мелкой моторики, расширяют сенсорный опыт;

- логопедические музыкальные игры; с помощью различных музыкально-пальчиковых упражнений и звуковых упражнений способствуют активному развитию речи и музыкального слуха, активизируют мыслительные процессы, помогают ребенку чувствовать себя увереннее;
- игры, стимулирующие ритмическую деятельность, позволяют детям гармонично развить чувство ритма [2].

Музыкальные игры также способствуют более тесному физическому (телесному) контакту родителя с ребенком. Совместное эмоционально-двигательное переживание музыки способно улучшить отношения в семье, поскольку язык тела — универсален и не требует никаких специальных навыков или знаний. Этот язык доступен для понимания всем людям, вне зависимости от возраста, словарного запаса и уровня развития. Это тот уровень, на котором возможно настоящее взаимопонимание и близость.

Во время активного двигательного восприятия музыкальных произведений родители с маленькими детьми могут совершать ряд действий, таких как ритмичное прохлопывание всего тела, поглаживания, «обжималки» и крепкие объятия, покачивания и раскачивания, кружения и др. С позиции двигательной и телесно-ориентированной терапии все эти действия ведут к стабилизации тонической активности (тонус — это основа всех человеческих движений), как у ребенка, так и у родителя, что, в свою очередь, стабилизирует их эмоциональный тонус и настроение, формирует доверительные отношения между взрослыми и детьми. Подстраиваясь друг к другу на физическом (тоническом) уровне, находясь в тесном контакте, ребёнок и родитель понимают друг друга тоньше и лучше, чем глядя друг на друга со стороны. Для них становится доступным «считывать» состояния друг друга. Дети и родители ощущают связь «всем телом», а классическая музыка, с ее ярко выраженной эмоциональностью, углубляет и усиливает эту связь. Ребенок реально чувствует себя «окруженным» родительской любовью, защищенным, нужным [7]. Покачивания, объятия, кружение с ребенком, поглаживания, похлопывания, потряхивания, движения руками и телом, игра с предметами и без — всё это во время слушания музыки дарит малышу множество новых ощущений, а родителям позволяет общаться с ребенком на совершенно новом эмоциональном уровне, ощущая ребенка и себя единым целым и получая от совместной деятельности настоящее удовольствие.

Есть и другой момент в музыкальном воспитании, позволяющий укреплять связь родителя с ребенком. Известно, что уставшая мама уже не в состоянии быть опорой и поддержкой своему ребенку. Недостаток сна, социальная изоляция, увеличившаяся нагрузка, послеродовая депрессия ведут к эмоциональному выгоранию, апатии, невозможности насладиться материнством и общением со своим ребенком. Дети чувствуют это очень остро и начинают требовать всё больше внимания и энергии, чтобы убедиться, что они по-прежнему любимы, нужны, ценны для мамы. Получается замкнутый круг, из которого выбраться не так-то просто, и который действует разрушающе на отношения между детьми и родителями. На практике занятий, проводимых для группы мам с детьми в возрасте от года до трех лет, был замечен особенный терапевтический эффект классической музыки, за счет которого мама может восполнить энергетические ресурсы, «зарядиться» и вдохновиться.

Музыкальное искусство способно вернуть молодым родителям яркость чувств и радость жизни. На наш взгляд, в первую очередь это происходит за счет специфики класси-

ческой музыки, которая, в отличие от нашей жизни, в общем своем посыле несет людям положительный заряд эмоций. Важную роль здесь играет концептуальное содержание музыки, которое по словам В. Н. Холоповой заключается в «позитивном, “гармонизирующем” отношении к человеку в наиболее важных точках его взаимодействия с миром и самим собой» [8, с. 23]. Музыкальное искусство в буквальном смысле сформировано вокруг представлений «о добре, благе, утешении, счастье». Так как музыка имеет свойство внушать человеку любые идеи и мысли, заключенные в музыкальном произведении, вызывая соответственный эмоциональный настрой, то при грамотном подборе произведений музыкальной классики можно «внушить» состояние радости, умиротворения, жизнелюбия, наполниться силами и энергией.

Здесь же стоит отметить и компенсационную функцию музыки, которая позволяет сохранять и тренировать те функции и возможности человеческого потенциала, которые не задействованы в жизни, обеспечивая таким образом полноценное развитие всего многообразного комплекса человеческих возможностей. «Если же взять элементарную роль музыки вообще — вселить в человека бодрость, крепость, утешить его в печали, высветлить и украсить его жизнь, — то и здесь будет содержаться значительный процент компенсации за отсутствие постоянного слоя такой позитивности в повседневном человеческом бытии» [8, с. 19].

При работе с группой мам с детьми раннего возраста используется подход, близкий такому направлению музыкальной терапии, как «Направленное образное представление под музыку» с мягким вербальным сопровождением ведущего. Во время прослушивания специально подобранной музыки зачитывается сценарий или предлагаются образы, помогающие родителям прочувствовать всю энергетическую силу музыки, наполниться ею, активизировать свой творческий потенциал, открыться своим чувствам. За счет того, что музыка способствует релаксации и самопознанию, такое прослушивание позволяет снять стресс, ощутить прилив сил, принять себя и избавиться от некоторых эмоциональных зажимов [5]. А возможность получить такой необычный и нужный опыт совместно с ребенком значительно усиливает чувство эмоциональной близости.

В заключении стоит отметить, что методы, представленные в данной работе, естественно требуют еще глубокого изучения с позиций педагогики, психологии, двигательной, телесно-ориентированной и музыкальной терапии. Но очевидно, что музыкальное воспитание, направленное на совместную деятельность ребенка и родителя, способно не только развивать личность малыша, но и укреплять эмоциональную связь и привязанность между взрослыми и детьми. Раннее развитие с помощью музыкального искусства позволяет родителям ощутить радость сотворчества и общения с малышом, что является залогом эффективного развития ребенка.

Литература

1. *Арисменди А. Л.* де. Дошкольное музыкальное воспитание / Пер. с исп. [и вступ. ст.] Ю. Ванникова; Общ. ред. М. Шуаре; Послесл. Л. И. Айдаровой, Б. Н. Захарова. — М.: Прогресс, 1989. — 174 с.
2. *Выродова И. А.* Музыкальные игры для самых маленьких. Книга для родителей. — М.: Школьная Пресса, 2007. — 160 с. — («Дошкольное воспитание и обучение. Приложение к журналу «Воспитание школьников»; Вып. 144.)

3. Глушакова М. В., Максимова Е. В. Сочинение сказок и историй с особыми детьми. Описание методики «Жила-была девочка Лиза» // Обучение основам математики, чтения, письма. Методики развития движения, общения, мышления: Сборник статей / Сост. Е. В. Максимова. — М.: Диалог-МИФИ, 2012. — С. 39–48.
4. Медина Д. Правила развития мозга вашего ребенка / [пер. с англ. Ю. В. Рябининой]. — М.: Издательство «Э», 2017. — 416 с.
5. Морено Джозеф Дж. Включи свою внутреннюю музыку: Музыкальная терапия и психодрама / Пер. с англ. — М.: Когито-Центр, 2009. — 143 с.
6. Петрановская Л. В. Тайная опора: привязанность в жизни ребенка. — М.: Издательство АСТ, 2017. — 288 с.
7. Сухотин М. Опыт работы по коррекции уровня тонической регуляции // Обучение основам математики, чтения, письма. Методики развития движения, общения, мышления: Сборник статей / Сост. Е. В. Максимова. — М.: Диалог-МИФИ, 2012. — С. 22–29.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 320 с.

References

1. *Arismendi A. L. de.* Doshkol'noe muzykal'noe vospitanie [Pre-School musical education]. Trans. with Spanish [and introd. article] Yu. Vannikov; General ed. M. Shuare; Afterword. L. I. Aidarova, B. N. Zakharova. Moscow: Progress, 1989. — 174 p.
2. *Vyrodova I. A.* Muzykal'nye igry dlya samykh malen'kih. Kniga dlya roditel'ej [Music games for the youngest. A book for parents]. Moscow: School Press, 2007. — 160 p. («Preschool education and training. Appendix to the magazine «Education of schoolchildren»; Vol. 144.)
3. *Glushakova M. V., Maximova E. V.* Sochinenie skazok i istorij s osobymi det'mi. Opisanie metodiki «Zhila-byla devochka Liza» [Composing fairy tales and stories with special children. Description of the method «once upon a time there was a girl Lisa»]. Teaching the basics of mathematics, reading, writing. Methods of development of movement, communication, thinking: Collection of articles. Comp. E. V. Maksimova. Moscow: Dialog-MIFI, 2012. Pp. 39–48.
4. *Medina D.* Pravila razvitiya mozga vashego rebenka [Rules for the development of your child's brain]. Trans. from English. Yu. V. Ryabinina. Moscow: E Publishing House, 2017. — 416 p.
5. *Joseph J. Moreno.* Vkluyuchi svoyu vnutrennyuyu muzyku: Muzykal'naya terapiya i psihodrama [Turn on your inner music: Music therapy and psychodrama]. Moscow: Kogito-Center, 2009. — 143 p.
6. *Petranovskaya L. V.* Tajnaya opora: privyazannost' v zhizni rebenka [Secret support: attachment in the life of a child]. Moscow: AST Publishing House, 2017. — 288 p.
7. *Sukhotin M.* Opyt raboty po korrekcii urovnya tonicheskoy regulyacii [Experience in correcting the level of tonic regulation]. Teaching the basics of mathematics, reading, writing. Methods of development of movement, communication, thinking: Collection of articles. Comp. E. V. Maksimova. Moscow: Dialog-MIFI, 2012. Pp. 22–29.
8. *Kholopova V. N.* Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an art form: Textbook]. 4th ed., ISPR. Saint-Petersburg: LAN publishing House; PLANET of MUSIC Publishing house, 2014. — 320 p.

Путря Екатерина Павловна,
аспирант МГИМ им. А. Г. Шнитке,
научный руководитель доктор культурологии, профессор И.А. Корсакова
Putrya Ekaterina P.,
post-graduate student of Schnittke Moscow State Music Institute,
scientific supervisor Doctor of Cultural Studies, Professor I.A. Korsakova

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА: ОБЗОР ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ

SONATA FOR PIANO DUET: THE OVERVIEW OF THE HISTORICAL WAY

Аннотация: в статье рассматриваются наиболее значимые вехи в эволюции сонаты для фортепианного дуэта (сонаты в четыре руки), пунктирно прослеживается ее траектория развития.

Ключевые слова: соната, фортепианный дуэт, история жанра, публичное музицирование.

Abstract: the article considers the most significant milestones in the evolution of the Sonata for piano duet (Sonata in four hands), and traces its trajectory in dotted lines.

Key words: Sonata, piano duet, history of the genre, public music.

С появления и распространения жанра сонаты для фортепианного дуэта (сонаты в четыре руки) началась история фортепианного ансамбля в целом. С середины XVIII века по середину XIX века она была связана преимущественно с исполнением в четыре руки.

Спорадическое обращение к жанру имело место еще в первой половине XVIII века, причем первыми сочинениями были дуэтные сонаты, написанные для двух клавиров. Этот факт не удивителен, если учитывать объем клавиатуры первых клавиров — слишком маленький для игры в четыре руки. Сонаты для двух чембало (14 трехчастных пьес) Бернардо Пасквини (1637–1710) были написаны в период 1703–1704 годов. В целом, на рубеже XVII–XVIII веков соната для клавира представляла собой новый жанр. Среди немецких композиторов эксперименты в области сольной клавирной сонаты принадлежат Иоганну Кунау (1660–1722), который создал произведения, не опирающиеся на танцевальную основу. Свой вклад в развитие дуэтной сонаты внес Иоганн Маттезон (1681–1764), создавший сборник сонат для двух клавесинов (инструмента, за которым будущее, как считал композитор) предположительно около 1705 года.

В первой половине XVIII века дуэтная соната не получила активного развития — возможно потому что ввиду интенсивного усовершенствования фортепиано приоритет был отдан сольной фортепианной сонате. Вторая половина столетия принесла новые веяния. В 1765 году 9-летний Моцарт создал свою первую четырехручную сонату К. 19d. Предполагается, что она была сочинена во время европейского тура для исполнения с сестрой Наннерль. Ч. Тимбрелл предполагает, что лондонские концерты 9 и 11 июля 1765 года были первыми в истории публичными выступлениями ансамбля в четыре руки [6, р. 3].

Первые четырехручные сонаты не случайно возникли в Лондоне, где клавирные дуэты привлекали внимание композиторов больше, чем в других европейских городах. Можно предположить, что в контексте развитой культурной жизни и экономического благополучия Англии дуэт уже в то время мог рассматриваться как перспективный кон-

цертный жанр. Этому способствовала и особая автономность, которую получила в Англии инструментальная музыка в условиях отсутствия оперной монополии. Еще с 1660-х годов музыка начала позиционироваться как времяпрепровождение, доступное как скучающему богачу, так и интересующемуся любителю или знатоку. Публика с энтузиазмом воспринимала иностранных виртуозов-инструменталистов и различные музыкально-стилистические эксперименты. Развитию музыкального искусства в английской столице способствовали и социально-экономические условия. Лондон мог похвастаться достаточно развитой, по сравнению с другими европейскими столицами, концертной инфраструктурой. Издательское дело появилось в Лондоне уже около 1700 года и очень скоро стало значительной «индустрией».

Первым композитором, подошедшим к жанру дуэтной сонаты одновременно теоретически и практически был Чарльз Берни (1726–1814) — автор 8 сонат (два сборника по четыре сонаты, 1777–1778). В предисловии к первому сборнику Берни подчеркивает ценность четырехручного репертуара в развитии музыканта. По его мнению, когда общая задача поставлена перед двумя исполнителями, осуществляющими взаимный контроль, вопросы ритма и баланса решаются быстрее. Масштаб сочинений, их праздничный характер, насыщенность фактуры говорят о том, что сонаты Берни имели широкое предназначение — не только для домашнего, но и для публичного музицирования.

Вскоре последовали сочинения «Лондонского Баха» — Иоганна Кристиана Баха (1735–1782), который создал 5 сонат в четыре руки в 1778–1780 годах, а также одну сонату для двух инструментов. Они насыщены диалогами, имитациями, регистровыми перекличками и олицетворяют следующий шаг в развитии типичных черт дуэтного письма. Концертные возможности фортепиано (марки «Zimpre» с пятью октавами) — правда, в сольном формате — были продемонстрированы И. К. Бахом в публичном сольном концерте в 1768 году в Лондоне. Известен факт исполнения одного из его произведений дуэтом Штеркеля и Мейера для Марии Каролины Австрийской [48, р. 49]. В концертной манере написаны 3 дуэтные сонаты Томаззо Джордани (ок. 1730–1806) (приблизительно в то же время, и также в Лондоне).

Рассуждая о причинах распространения сонаты как главного жанра для фортепианного дуэта в начале пути его развития, можно говорить о явлении синергии¹. Мы полагаем, что быстрое развитие как самого инструмента — молоточкового фортепиано, так и фортепианного дуэта, и жанра сонаты было обусловлено тем, что эволюционные процессы всех трех обозначенных явлений проходили не обособленно, а совместно. Соната стала тем жанром, в лоне которого прошло формирование фортепианного дуэта в период развития молоточкового фортепиано. Четырехручная соната предполагала насыщенность фактуры, полный охват регистров и требовала более или менее равного распределения материала — что обусловило постоянную его ротацию в партиях исполнителей. Таким образом, соната стала жанром, который максимально использовал возможности нового ансамблевого состава, который, в свою очередь, актуализировал концертный потенциал инструмента и выявил его способность к передаче различных фактурных, в том

¹ Синергия определяется как «совместное действие, взаимодействие различных потенциалов или энергий, имеющее общую направленность к идеалу, с одновременным достижением синергического эффекта», под которым имеется в виду «усиливающийся эффект взаимодействия двух или более факторов» [5].

числе и оркестровых эффектов. Не случайно именно упомянутому уже Чарльзу Берни, внесшему существенный вклад в четырехручную литературу, приписывают инновационную идею о расширении клавиатуры фортепиано — это мнение высказывает М. Поппэн, исследовательница четырехручной литературы [5, р. 47]. Можно высказать предложение, что именно в связи с развитием фортепианного дуэта соната приобрела черты концертности, что определило вектор ее развития в последующем столетии.

Концертная ориентация как качество самой музыки явилась магистральным направлением развития дуэтной сонаты и оставалась им до середины XIX века. Самобытное творчество Моцарта вписывается в рамки обозначенного направления, но и существует вне их. Написав в Зальцбурге в 1773–1774 годах две сонаты в четыре руки, при этом не имея перед собой образцов или сложившихся традиций в этом жанре, Моцарт задал планку для дуэтного письма, сохранившую актуальность на столетия вперед. После зальцбургских сонат в 1786–1787 годах последовали две венские четырехручные сонаты C-dur и F-dur (между двумя парами четырехручных сонат хронологически располагается Соната D-dur для двух фортепиано — 1781). Общим для сонат Моцарта является яркое театральное начало, объемность звучания, сложность письма. Вершиной дуэтного творчества Моцарта является соната в четыре руки F-dur, которая ознаменовала, как считает Г. В. Чичерин в своем исследовательском этюде, «завершение стилистического переворота, открывающего новые миры в музыкальном искусстве» [4]. Глубина замысла, интенсивное симфоническое развитие, контрапунктическая насыщенность, полярность контрастов позволяют сопоставить эту сонату с симфонией Моцарта «Юпитер». Художественная ценность, безусловно, является определяющим фактором в судьбе произведений. Но моцартовские сочинения отмечены еще и особым пониманием специфики дуэта, которое проявилось в отточенном качестве дуэтного письма, вобравшего всевозможные приемы взаимодействия исполнителей в ансамбле музыкантов как за одним, так и за двумя инструментами.

В конце XVIII века соната остается ведущим дуэтным жанром. Известно о существовании сонат для фортепиано в четыре руки венских композиторов: Антона Эберля (1765–1807), Леопольда Кожелуха (1752–1818), Пауля Враницкого (1756–1808). В 1781 году в Вене появляются заметные дуэтные сонаты («Шесть сонат для двух исполнителей за клавиром») ныне малоизвестного немецкого композитора Франца Зейдельмана (1748–1806). Объемность звучания, полифонизация фактуры, театральность образов — все это ставит вопрос о необходимости возвращения их на концертную эстраду и детального исследования этих сочинений.

После достижения кульминационной точки в творчестве Моцарта дуэтную сонату ждал новый виток развития. Он был связан с распространением фортепиано как в концертной практике, так и в быту, что обусловило большую дифференциацию дуэтных сонат по технической трудности. Как полагает М. А. Гареева, «музыкально-исполнительскую среду моцартовской эпохи, как известно, составляли профессиональные музыканты, выступавшие на публичных концертных площадках, и дилетанты-любители, организующие домашние концерты» [1, с. 16]. Поскольку владение каким-либо инструментом являлось нормой для светского общества, дилетанты «находились в эпицентре музыкального досуга XVIII века, а к концу столетия составили основную часть целевой аудитории композиторов» [там же, с. 17].

Возможно по этой причине именно в конце XVIII века появляется большое количество учебных сонат для фортепианного дуэта. Четырехручная соната Йозефа Гайдна «Il Maestro e lo scolare» (1778) в своем названии выдает дидактическую сущность: партия Primo написана для учителя, а партия Secondo (более легкая) — для ученика. Среди сонат Иоганна Франса Ксаверия Штеркеля (1750–1817) одна соната виртуозного характера и имеет концертные характеристики, другие четыре сонаты — учебные. Инструктивные сонаты того времени были представлены также Шестью легкими сонатами Иоганна Вильгельма Гесслера (1795–1853). Ему принадлежит и Большая соната для фортепиано C-dur в три руки, что подразумевало упрощенный характер второй партии и возможность исполнения ее начинающим учеником.

В 1800–1820 годах учебная литература для фортепианного дуэта расширилась. И. Крамеру (1771–1758) принадлежит несколько сонат, изобилующих этюдными приемами. В похожем ключе написаны сонаты Л. Бергера (1777–1839) и Ф. Калькбреннера (1785–1849). А. Диабелли (1781–1858) как редактор и издатель понимал спрос на четырехручную литературу — им написано 24 легких сонат среднего уровня сложности. Писали сонаты и другие музыканты-издатели — Ф. А. Хофмейстер, И. А. Андре, Т. Хаслингер. Ф. Кулау (1786–1832), известному своими инструктивными сочинениями для фортепиано соло, принадлежит 7 сонатин для фортепианного дуэта.

Прекрасными, но, к сожалению, забытыми сочинениями рубежа XVIII–XIX веков являются сонаты Муцио Клементи (1752–1832), И. Плейеля (1757–1831), Я. Л. Дуссека (1760–1812). Клементи принадлежат 7 четырехручных сонат и 2 сонаты для двух фортепиано; последние созданы для исполнения с Дж. Фильдом, учеником Клементи. Сонаты написаны в классическом стиле, они виртуозны и мелодически привлекательны. То же можно сказать и о сонатах Плейеля, композитора, издателя, основателя фабрики музыкальных инструментов в Париже (как и Клементи, который имел подобное предприятие в Лондоне). Скромность дуэтного письма, ограниченно использующего возможности четырехручного формата, не позволяют поставить эти сонаты в один ряд с сонатами Моцарта. Однако стиль сонат Дуссека, предвосхитивший мелодизм Шопена и Шумана, указывает на лирическую трактовку жанра сонаты. Принципиально новым для этого периода развития дуэтной сонаты стало и проникновение жанровости, танцевальности в финальное рондо.

К. М. фон Вебер (1786–1826) открыл новую страницу в фортепианном дуэте, написав три опуса жанровых дуэтных миниатюр; но дуэтная соната в его творчестве практически не представлена, в отличие от сольной, занимающей важное место в исторической эволюции жанра. Подчеркнем, что творчество Вебера отражает новое направление в развитии фортепианного дуэта — в область малых форм. Со временем (в середине XIX века) такая переориентация станет одним из факторов ухода дуэтной сонаты на второй план (об этом см. ниже).

Л. ван Бетховен (1770–1827), как и его учитель Гайдн, не проявил большого интереса к фортепианному дуэту: среди его немногочисленных произведений для такого состава — соната для фортепиано в четыре руки ор. 6, написанная и опубликованная в 1797 году. К этому моменту Бетховен уже 5 лет жил в Вене, пытаясь утвердиться как композитор и пианист-виртуоз. В целях дополнительного заработка Бетховен давал

уроки, поэтому принято считать, что ранняя соната написана в педагогических целях. Однако стоит отметить равноправие партий и трудность этой двухчастной сонаты — не сколько техническую, сколько ансамблевую. Многие в сонате предвосхищают зрелый стиль Бетховена — яркий контраст главной и побочной партий, орнаментация тем в репризе, наложение тем в разработке.

Дуэтные сонаты И. Н. Гуммеля (1778–1837) и Дж. Онслова (1784–1853) ознаменовали переходный период между периодом классики и романтизма. Две сонаты для фортепиано в четыре руки Онслова (написаны в 1811 и 1823 году соответственно) можно назвать фортепианными симфониями, пронизанными романтическими образами. Они явились предвестниками эпохи *Grand duo* — доминирующей эстетики ансамблевого исполнительства в период 1820–1840-х годов.

Словосочетание *Grand Duo* употреблялось композиторами в качестве названия развернутых музыкальных композиций, созданных в блестящем стиле, и/или в крупной форме и предназначавшихся как для фортепианных дуэтов, так и для ансамблей других инструментов. Согласно Л. А. Осиповой, впервые термин *Grand Duo* для характеристики стиля эпохи был применен Х. Мольденхауэром: «Американский музыковед определяет *Grand Duo* как “первую золотую эру” фортепианно-дуэтного исполнительства» [2, с 124].

В самых общих чертах, стилистика *Grand Duo* подразумевала акцент на виртуозность, реализацию всех тембровых и динамических возможностей инструмента, подчеркнуто соревновательный характер дуэтных партий, выражающийся в переключках пассажей и сопоставлении регистров. Эстетика *Grand Duo* не ограничивалась одним составом инструментов или одним жанром и могла быть воплощена как в развернутой пьесе, так и в полифоническом опусе или крупной форме (сонате, концерте). Такими сочинениями в области фортепианного ансамбля, а точнее дуэта в 4 руки, стали две Большие сонаты Дж. Онслова, Большая соната И. Н. Гуммеля, Большая соната И. Б. Крамера, Большая соната Ф. Шуберта *Grand duo op. 140*, две Большие сонаты К. Черни, Большая Соната И. Мошелеса (и многих других композиторов). Стоит отметить, что в дуэтных сонатах Онслова, Гуммеля, Шуберта, Черни виртуозная эстетика *Grand Duo* не подчинила себе содержательность.

В творчестве Карла Черни (1791–1857) четырехручная соната занимает особое место, выделяясь из большого количества виртуозных произведений плодовитого композитора. Если Черни рассматривает шестиручные произведения (их у него более 20) как полные блеска, способные впечатлить публику динамическими и визуальными эффектами, то дуэтная соната (всего у композитора шесть четырехручных сонат) получает у него драматическую трактовку.

Особняком в этом списке стоят произведения Ф. Шуберта (1797–1828), чье дуэтное наследие (около 50 произведений) в виде фантазий, увертюр, маршей, полонезов, вариаций, дивертисментов и сонат остается непревзойденным по количеству и качеству. В его творчестве происходит обновление дуэтного письма в русле новой романтической образности. Оно подчеркивает специфические фортепианные и оркестровые возможности инструмента. В этом плане творчество Шуберта становится апогеем развития фортепианного дуэта в первой половине XIX века.

К середине XIX века произошла переориентация с фортепианного дуэта на фортепианный ансамбль. Ансамбль двух фортепиано, по мнению Е. Г. Сорокиной, «больше соответствовал требованиям стиля романтического пианизма и новым обстоятельствам концертной жизни, проходившей теперь при более многочисленной аудитории, в акустических условиях концертных залов» [3, с. 134]. Четырехручное исполнение ассоциировалось именно со сферой домашнего музицирования, где фокус смещался на малые формы. Накопленный за предыдущие 70–80 лет четырехручный репертуар, состоящий из сонат, которые предполагали высокий уровень пианистического мастерства, быстро ушел в забвение, оказавшись невостребованным как дилетантами (для них он был слишком труден), так и профессионалами, предпочитавшими играть на отдельных инструментах. Фортепианный дуэт нашел «применение» в области транскрипции и стал способом знакомства с симфоническими произведениями, а издание симфонических переложений напоминало фабричное производство.

Жанр сонаты потерял ведущие позиции и в ансамбле для двух инструментов, теперь на первый план вышли Вариации для двух фортепиано (выдающиеся сочинения Брамса, Шумана, Сен-Санса). Помимо знаменитой Сонаты Й. Брамса для двух фортепиано (которая является авторским переложением квинтета), известны романтические сонаты для двух фортепиано И. Брюлля, Л. Т. Гуви, Г. Греденера, Т. Теллефсена, Х. Хубера, А. Рутхарда, К. Райнике. За исключением двух сонат Райнике, эти сонаты практически не исполняются, как будто бы они уже выполнили свое предназначение (они написаны композиторами-пианистами для собственного исполнения). В русской музыке клавирная соната в целом переживала непростую историю становления — кроме Большой Сонаты А. Г. Рубинштейна (1829–1894), написанной в 1870 году, русская дуэтная соната представлена лишь незаконченной сонатой для фортепиано в четыре руки М. П. Мусоргского (1839–1881).

Таким образом, в конце XIX века дуэтная соната снова — как и на рубеже XVIII–XIX веков — проходила период накопления, чтобы выйти на новый уровень содержания и музыкального языка. Это произошло в первой половине XX века. Востребованным форматом для воплощения философского содержания, актуального времени стала соната для двух фортепиано. Сонаты для двух фортепиано Б. Бартока, П. Хиндемита, И. Ф. Стравинского и Ф. Пуленка на сегодняшний день входят в золотой репертуар концертирующих дуэтов. Каждое из этих сочинений представляет свой концептуальный мир, систему музыкальных средств, участвующих в создании самобытного полотна.

Что касается сонаты для фортепиано в четыре руки, то анализ имеющихся источников показывает, что интерес к созданию четырехручных сонат возрождается, начиная со второй трети XX века и далее идет по нарастающей. Возможно, это, в частности, связано с подъемом исполнительского интереса к фортепианному дуэту, который, например, в нашей стране был представлен творчеством дуэта А. Г. Бахчиева — Е. Г. Сорокиной, во Франции — дуэтом сестер К. и М. Лабек, в Германии — дуэтом братьев Х.-П. и Ф. Штенцлей. В период расцвета дуэтной сонаты (конец XVIII — первая треть XIX века) концертные возможности фортепианного дуэта не были исчерпаны, а в концертной ситуации современности они оказываются не просто уместными, а чрезвычайно интересными как для исполнителей, так и для публики. Любопытно, что четырехручные

сонаты обычно представлены у композиторов в единичном экземпляре; при этом они вписываются в стилистическую парадигму композитора или же появляются в качестве сонаты-эксперимента. Соната оказывается снова востребованным жанром, поскольку ее содержательная емкость и драматургический потенциал дают возможность реализовать самые разные композиторские замыслы. Таким образом, в XX веке наблюдается многополярность фортепианно-дуэтного «мира», воплощенная в произведениях разной стилистики представителей различных школ и национальностей и проявляющаяся в индивидуальной трактовке фортепианного дуэта. История развития четырехручной сонаты в XX веке носит динамичный характер и плавно перетекает в век XXI.

Литература

1. *Гареева М. А.* Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта: Дис. ... канд. иск. [Электронный ресурс]. — URL: http://test.gnesin-academy.ru//sites/default/files/dissovet/GareevaMA_diss.pdf (дата обращения: 08.05.18)
2. *Осипова Л. А.* История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII — начало XX века: Дис. ... канд. иск. — М., 2014. — 248 с.
3. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт: история жанра. — М., 1988. — 319 с.
4. *Чичерин Г. В.* Моцарт (исследовательский этюд). — Л.: Музыка, 1979. — 256 с., ил.
5. *Poppen M. M.* A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature. — Indiana University, 1977. — 400 с.
6. *Timbrell Ch.* Sonatas for One Piano, Four Hands: Advanced Piano Duets (1 Piano, 4 Hands). — Alfred Music, 2015. — 188 с.

References

1. *Gareeva M. A.* Hudozhestvennye komponenty smyslovoj organizacii fortepiannyh sonat V. A. Mocarta [Artistic components of semantic organization In piano sonatas. A. Mozart]: Dis. ... Cand. claim. [Electronic resource]. URL: http://test.gnesin-academy.ru//sites/default/files/dissovet/GareevaMA_diss.pdf (date accessed: 08.05.18)
2. *Osipova L. A.* Istoriya fortepianno-duetnogo ispolnitel'stva v Rossii: konec XVIII — nachalo XX veka [Piano-duet performance in the History of Russia: the end of the XVIII — beginning of the XX century]: Diss. ... Cand. claim. — Moscow, 2014. — 248 p.
3. *Sorokina E. G.* Fortepiannyj duet: istoriya zhanra [Piano duet: the history of the genre]. Moscow, 1988. — 319 p.
4. *Chicherin G. V.* Mocart (issledovatel'skij etjud) [Mozart (research etude)]. Leningrad: Music, 1979. — 256 p., ill.
5. *Poppen M. M.* Review and analysis of selected four-hand, one-keyboard, and piano literature. Indiana University, 1977. — 400 p.
6. *Timbrell Ch.* Sonatas for one piano, Four hands: advanced piano duets (1 piano, 4 hands). Alfred Music, 2015. — 188 p.

Кемова Ксения Сергеевна,
аспирант МГИМ им. А. Г. Шнитке,
научный руководитель доктор искусствоведения, профессор Е. М. Шабшаевич
Kemova Ksenia S.,
graduate student of Schnittke Moscow State Music Institute,
scientific supervisor Doctor of Arts, Professor E. M. Shebshaevich

МЕСТО ЭСТРАДНЫХ ЖАНРОВ В РАЗВИТИИ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В МОСКВЕ

THE PLACE OF POP GENRES IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S MUSICAL THEATER IN MOSCOW

Аннотация: в статье рассматривается история возникновения и существования Московского детского театра эстрады в контексте развития Детского музыкального театра как социокультурного явления. Анализируется жанр эстрадной песни в качестве ведущего жанрового компонента детского музыкального театра. Отмечается рост популярности детского эстрадного направления.

Ключевые слова: детский музыкальный театр, эстрадная песня, музыкально-театральная среда, развитие популярной музыки.

Abstract: the article deals with the history of the Moscow children's variety theater in the context of the development of Children's musical theater as a socio-cultural phenomenon. The author analyzes the genre of pop songs as a leading genre component of children's musical theater. There is an increase in the popularity of children's pop direction.

Key words: children's musical theater, pop song, musical and theatrical environment, development of popular music.

Возникновение и развитие Детского музыкального театра как явления характеризует этап развития общества, в котором ребенку отводится особая роль, а само понятие детства принимается в расчет как важный период формирования личности. Речь здесь идет и о воспитании полноценного, духовно развитого члена общества, и о закладывании основных морально-нравственных качеств, и о процессе практического погружения в мир культуры и искусства.

Говоря о детских музыкальных театрах Москвы, возникших в конце XX столетия в качестве альтернативы академическому музыкальному направлению и, одновременно с этим, постепенно вытеснивших пионерскую песенную культуру, невозможно обойти вниманием детские музыкальные театры, популяризирующие и широко развивающие эстрадные жанры.

Характерными свойствами эстрады, в сравнении с академической музыкой, являются большая доступность восприятия, зрелищность, преимущественно развлекательный характер материала, широкий спектр концертных номеров. Отечественной эстраде XX века свойственно слияние нескольких видов искусства: театра, раннего кинематографа, музыки, анимации, ритмопластики, цирка и др. Все это дает возможность синтезировать совершенно особые формы исполнительской реализации произведений художественного творчества. Этим обусловлены специфические требования к актеру, который должен обладать комплексом синтетических умений и способностей для создания яркого сценического образа.

Тотальное политическое обновление начала 90-х годов, на которые пришелся пик активного развития эстрадного направления в сфере детского музыкально-театрального искусства, затронуло все сферы общества, в том числе и культурно-образовательную. Если говорить о развитии песенного направления, то именно в девяностые годы стали

отмечаться серьезные изменения. В частности, одним из принципиальных требований к жанру песни становится необходимость создания театральной режиссуры, качественно меняющей назначение и художественный посыл вокально-эстрадного номера.

Согласно философско-эстетической традиции, мир всегда и трагичен, и комичен одновременно. В этом отношении эстрадное искусство предполагает уход из тяжелого жизненного драматизма, противопоставляя ему легкость, и жизнерадостность в некотором преувеличении. Разумеется, из этого есть и исключения, смысл которых — разбудить в зрителе наиболее острые чувства, получить эмоциональный отклик. Если же говорить о детской эстраде — здесь тем более важно заговорить юного слушателя доступным для его понимания материалом.

В контексте затронутой нами проблематики остановимся на эстрадной песне, которую можно выделить в качестве ведущего жанрового компонента детского музыкального театра. Именно она и ее исполнитель-актер обрисовывают художественный образ, подсвеченный с помощью музыки, сценического движения, костюма, декораций, мизансцен, применения технических средств.

Жанры детской эстрадной песни XX в. представлены весьма широко и в своем разнообразии не уступают взрослой эстрадной песне: это и осовремененная народная песня, и романс, и авторская песня, и поп — музыка, и джаз, и блюз и др. Причем, в рамках одного детского спектакля вполне возможны стилистические и жанровые сочетания, связанные с представлением персональных характеристик героев.

Если в начале XX столетия эстрадная песня была преимущественно композиторской, то к концу XX — началу XXI века на первый план выходит исполнитель. Связано это, в первую очередь, с развитием вокальной школы, которая выходит теперь за рамки академического или народного пения. Симбиоз различных жанров в эстрадном вокале, с одной стороны, обогащает возможности вокалиста, с другой — обязывает эстрадного певца иметь широкие представления о различных технических приемах нескольких певческих направлений, которые позволяют ему сформировать неподражаемый сценический образ и узнаваемую манеру подачи музыкального материала.

Современное детское эстрадно-театральное искусство пронизывает все сферы влияния на социум: становится востребованной частью российской системы образования, формирует моду, проникает в средства массовой информации, занимает место в культуре интернет — сообществ, косвенно связано даже с политикой.

Один из театров, представляющих интерес для изучения с точки зрения формирования социокультурного контекста современной музыкально-театральной среды — Детский театр эстрады. Его основателем и художественным руководителем является заслуженный работник культуры РФ, композитор Валентин Валентинович Овсянников. Он родился в Москве в 1961 году, в семье геолога. Его бабушка, Э. С. Смирнова, была известным музыкантом, училась у Е. Ф. Гнесиной, стажировалась у Г. Г. Нейгауза. По ее учебному пособию по музыкальной литературе дети долгие годы обучались в музыкальных школах. Сам Валентин Валентинович с 1978 по 1982 получал образование на кафедре хорового дирижирования в Музыкальном училище им. Октябрьской революции (ныне музыкальный колледж имени А. Шнитке). В период с 1982 по 1987 прошли его студенческие годы в РАМ им. Гнесиных.

В 1984 Валентином Валентиновичем была создана группа «Детский мир». В СССР это был первый коллектив, исполняющий детскую музыку в новой, современной интерпретации, оторвавшейся по своему содержанию (в том числе и музыкальному) от пионерской песни. Группа «Детский мир» добилась немалых успехов: ей присудили звание Лауреата в XII Всемирном фестивале молодежи и студентов. Также, группа получила звание Лауреата фестиваля «Московская весна». Помимо этого, было успешно пройдено немало других фестивалей и конкурсов. В какой-то момент, в связи с необходимостью расширения жанровых границ, группа вышла за рамки просто исполнительского коллектива. Так, в 1989 году, под руководством Валентина Овсянникова открывает страничку в истории Московский детский театр эстрады.

Овсянников является автором музыки ко многим спектаклям этого театра («Веселые уроки», «Тетка Чарли», «Синяя птица», «Волшебник Изумрудного города» и др.). Также, он создает музыку к документальным и художественным фильмам («Шаг» реж. А. Митта, «Щен из созвездия Гончих Псов» реж. Э. Гаврилов и др.), камерную и хоровую музыку. В общей сложности им было написано более 700 романсов и песен. Композитор работает в соавторстве с поэтами, среди которых А. Усачев, П. Вегин, В. Степанов, Ю. Энтин, А. Шаганов, и др.

Особенность созданного им театра заключается в том, что детский репертуар для публики представляют, в основной массе, юные артисты. В то же время, в некоторых мюзиклах вместе с детьми играют более опытные взрослые коллеги, что не меняет сути основной творческой идеи: профессионально, в современных традициях, с опорой на академическую базу, представлять для детей доступный для восприятия и высококачественный художественный материал. Развитие популярной музыки задает новые жанровые законы. Слушатель, находящийся под воздействием творчества рок-музыкантов, которые сместили слуховые ориентиры с мелодии и гармонии на ритмическую формулу песенного материала, готов к трансформации имеющегося мирового опыта теперь уже и для юного слушателя.

Приобрел важное значение сценический свет, трансформировалось музыкально-пластическое движение, актуализировалась шумовая музыка, стали широко используются искусственные, электронные тембры. Содержание песенного материала стало не просто отражением общественных идей и устремлений, таких как протест против насилия, сосредоточение на внутреннем мире человека, сфокусированном вокруг его переживаний и мечтаний, но и коммерческим проектом. Концертные туры, многочисленные хит-парады, фестивали свидетельствуют об этом. Доступность музыки, простота содержания, захватывающий ритмический драйв — все это притягивает внимание подрастающего поколения. Эти факторы оказали существенное влияние на Валентина Овсянникова, как на композитора. И хотя он во многом опирается на академические традиции сочинительства, не учесть музыкальные приметы своего времени он просто не может.

Вот уже почти тридцатилетие его театр существует в столице нашей родины, радуя своих маленьких и взрослых зрителей. Называть данное заведение просто театром было бы не совсем правильно: здесь не только выходят в свет музыкальные спектакли. В танцевальных залах и вокальных классах происходит несколько процессов параллельно. Помимо непосредственной работы над постановкой музыкально-театрального действия, здесь отве-

дено место и образовательному процессу. Одним из важных пластов обучения будущих артистов музыкальной сцены является их профессиональная подготовка. Подопечные театра занимаются вокалом, хореографией, актерским мастерством. Юные таланты получают необходимую базу, которая готовит их к серьезному выходу на сцену для участия в полноценных постановках: в музыкальных спектаклях, шоу-программах, мюзиклах.

В настоящий момент в Московском детском театре эстрады организовано 5 отделов: вокальное, хореографическое, театральное, эстрадное и подготовительное. На них проходят обучение порядка четырехсот детей. Ребят готовят по авторским, специально разработанным компетентными преподавателями, программам. В обучении соблюдается дифференцированный подход, позволяющий каждому ребенку раскрыть свой потенциал, получив при этом необходимую академическую базу по основным дисциплинам. Такая реализация образовательного компонента театра позволяет подопечным работать в разнообразных жанрах, будь то народная песня или романс, жанры современной эстрады, рока, джаза. Также, в театре действует родительская студия, в которой могут обучаться родители уже действующих артистов, а также — тех, кто только планирует привести свое чадо.

Среди выпускников театра — Светлана Светикова, Полина Гагарина, Елена Перова, Ольга Литвинова, Ольга «Лаки» Козина, Карина Мишулина и другие. Многие выпускники МДТЭ вполне успешно реализуют себя в известных коллективах, таких как Государственный академический ансамбль народного танца им. И. Моисеева, МХТ им. Чехова, театр «Современник» и других известных творческих коллективах.

Театр является известным и востребованным, во-многом, благодаря тому, что представляет весьма разнообразный репертуар и регулярно обновляет, и дополняет его новыми интересными постановками. Как сказал сам Валентин Валентинович в интервью, посвященному юбилею его детища: «У меня изначальная позиция, что человек, вне зависимости от возраста, выходящий на эстраду, должен удовлетворить своего зрителя честно, без дураков. Сколько ему лет — неважно. Родитель — это не только человек, обомлевший от счастья, увидев своего ребенка на сцене. Это зритель. И если от меня зритель уходит, напевая песни из спектакля и стуча в такт ногами — вот это успех!»

В заключении отметим, что в целом наблюдается рост популярности детского эстрадного направления. Средства массовой информации, интернет, радио — с одной стороны, и поменявшие курс в сторону соответствия современным требованиям к контенту учреждения дополнительного образования — с другой, сделали эстрадную песню частью детской культурно-развивающей среды. Многочисленные ансамбли, музыкальные телефильмы, радиопередачи, телевизионные музыкально-игровые проекты, мультипликационные фильмы становятся для детей источником понимаемой ими музыки, параллельно решая традиционные задачи музыкального воспитания и общего образования.

Галкина Дарья Дмитриевна,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке,
научный руководитель доктор искусствоведения, профессор А.Г. Алябьева

Galkina Daria D.,
post-graduate student of Schnittke Moscow State Music Institute,
scientific supervisor doctor of arts, Professor A.G. Alyabieva

ВЕХИ ИСТОРИИ

Е. М. Шабшаевич

МГИМ ИМ. А. Г. ШНИТКЕ: ИСТОКИ (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)

SCHNITTKE MOSCOW STATE MUSIC INSTITUTE: ORIGINS (PART ONE)

Аннотация: исследование Е. М. Шабшаевич посвящено начальному периоду истории Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. Повествование охватывает основные этапы: предысторию (Московская Народная консерватория, 1906, Курсы при Народном университете имени А. Л. Шанявского, 1916–1918), рождение (Первая Народная музыкальная школа, 1918), рост (преобразование школы в 1920-е годы в среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, с 1929 года более полувека известное как Музыкальное училище имени Октябрьской революции). Публикация приурочена к столетнему юбилею учебного заведения.

Ключевые слова: Московская Народная консерватория, Курсы при Народном университете имени А. Л. Шанявского, Первая Народная музыкальная школа, 1918), среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, Музыкальное училище имени Октябрьской революции.

Abstract: E. M. Shabshayevich's research is devoted to the initial period of the history of the Schnittke Moscow State Music Institute. The story covers the main stages: prehistory (Moscow folk Conservatory, 1906, Courses at the people's University named after A. L. Shanyavsky, 1916–1918), birth (the First folk music school, 1918), growth (the transformation of the school in the 1920s into a secondary professional musical institution, since 1929 more than half a century known as the October revolution Music school). The publication is dedicated to the centenary of the educational institution.

Key words: Moscow people's Conservatory, Courses at the people's University named after A. L. Shanyavsky, First people's music school, 1918), secondary professional music educational institution, music school named after the October revolution.

Настоящая публикация основана на тексте монографии: Шабшаевич Е. М. Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке: истоки. М., 2016. В связи с отмечаемым в 2018 году столетним юбилеем нашего учебного заведения, ее переиздание представляется актуальным. Принимая решение о данной публикации, редколлегия научного журнала «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке» также учитывала тот факт, что книга вышла весьма ограниченным тиражом и в настоящее время малодоступна. В связи с форматом нашего журнала, текст печатается в двух выпусках. Первый номер журнала содержит первую главу книги (вторая, заключительная глава будет опубликована во втором выпуске).

Исследование Е. М. Шабшаевич посвящено начальному периоду истории Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. Повествование охватывает основные этапы: предысторию (Московская Народная консерватория, 1906, Курсы при Народном университете имени А. Л. Шанявского, 1916–1918), рождение (Первая Народ-

ная музыкальная школа, 1918), рост (преобразование школы в 1920-е годы в среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, с 1929 года более полувека известное как Музыкальное училище имени Октябрьской революции).

«Рожденная революцией» Первая Народная музыкальная школа, как оказалось, явилась реализацией давних идей русской, еще дореволюционной, интеллигенции о народном музыкальном образовании. Поэтому повествование пришлось повести издалека: от зарождения этой идеи в нашем Отечестве (Народная Московская консерватория, 1906). Верхней планкой документального повествования об истоках МГИМ им. А. Г. Шнитке является 1929 год: год преобразования Музыкально-инструкторского техникума имени Красной Пресни в Музыкальное училище имени Октябрьской революции, — дата, которая так символично совпала с «годом великого перелома» в становлении советской политической системы.

Автор не ставил задачей создание «хроники»: скорее, его влекло желание осветить те неизвестные повороты в судьбе учебного заведения, которые ранее оставались в тени.

В книге использованы архивные документы (большинство из которых публикуется впервые) следующих московских архивов и библиотек:

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства;

РГБ — Российская государственная библиотека;

ЦГАМО — Центральный государственный архив Московской области.

ЦИАМ — Центральный исторический архив г. Москвы.

Автор и редколлегия научного журнала «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке» выражает надежду, что данная публикация, содержащая повествование о первых десятилетиях деятельности одного из ведущих музыкальных вузов России, внесет значительный вклад в историю отечественного музыкального образования.

Московская Народная консерватория (1906–1916)

Русское музыкальное образование прошло огромный путь. Первыми учителями музыки в России были исключительно музыканты иностранного происхождения: потребность в музыкальном воспитании в образованной среде русского общества вкупе с нехваткой профессиональных кадров привлекали в Россию в последней трети XVIII века огромное число желающих давать частные уроки. Преподавалась музыка в некоторых дворянских учебных заведениях (военных и женских институтах, пансионах) и домах призрения (Воспитательный дом, который затем был преобразован в Николаевский сиротский институт). Музыкальные классы Московского и Петербургского университетов, где обучение музыке происходило на высоком уровне, прославились своими воспитанниками: среди них, например, князь В. Ф. Одоевский, Н. Г. Рубинштейн и мн. др. В первой половине XIX века пианино стояло в каждом дворянском доме, а пение и игра на фортепиано входили в обязательную программу обучения юноши (тем более — девушки). Однако на профессиональную дорогу выходили очень немногие из них: профессия артиста считалась недостойной дворянского сословия. В театральных оркестрах, на концертных подмостках преобладали иностранцы, хотя распространение крепостных оркестров и театров привело к достаточно массовому об-

учению русских людей музыке, опять-таки в частном порядке: богатые помещики — содержатели оркестров либо нанимали иностранного педагога, либо посылали своих талантливых крепостных за границу. Однако до создания профессиональных учебных музыкальных заведений было далеко. Известно несколько неудачных попыток такого рода, в частности, задуманная московским музыкантом Ф. Шольцем в 1830-х годах консерватория.

Первые русские училища и консерватории появляются только в 1860-е годы: сначала в Петербурге (1862), затем в Москве (1866), а потом уже и в других городах империи под эгидой Императорского Русского музыкального общества. Значительно возрастает и количество частных учебных музыкальных заведений профессиональной направленности: рост филармонической жизни в последней трети XIX века настоятельно требовал хорошо обученных кадров.

Однако все эти учебные музыкальные заведения были платными, мало доступными для небогатых людей. Имущественный ценз не позволял получить доступ к музыкальному образованию широким слоям населения. Это стало предметом озабоченности лучших представителей русской художественной интеллигенции, которые ратовали за общедоступное, в том числе музыкальное, образование.

Напомню, что первые шаги по массовому музыкальному просвещению в России были предприняты еще в Бесплатной музыкальной школе (1862); в профессиональном сообществе последней четверти XIX века эти идеи также активно обсуждались [1].

Подобные устремления аккумулировались в создании в 1906 году первой в России Московской Народной консерватории [2]. У ее истоков стоял Сергей Иванович Танеев. Наряду с Николаем Дмитриевичем Кашкиным и Николаем Андреевичем Янчуком Танеев ратовал за открытие бесплатных музыкальных классов для распространения музыкальных знаний в народе. Энтузиастами Народной консерватории были также Болеслав Леопольдович Яворский, Надежда Яковлевна Брюсова и особенно — Евгения Эдуардовна Линева. Именно она выступила в печати с манифестом: «наступило время, когда начинает признаваться право каждой личности на развитие ее способностей и талантов, когда образование должно сделаться всенародным» [3].

В состав преподавателей Народной консерватории входили также: Д. И. Аракчиев, А. Б. Гольденвейзер, А. Т. Гречанинов, М. А. Дейша-Сионицкая, К. Н. Игумнов, А. Д. Кастальский, Н. К. Метнер, К. С. Сараджев, Ю. Д. Энгель и др.

Одну из важнейших задач Народной консерватории ее основатели усматривали в том, «...чтобы дремлющие творческие силы нашего народа пробились наружу... Надо думать, что эти силы, заглушенные рабством государственного гнета <...> могут быть вызваны наружу и проявить себя — вот благородная задача, которую могла бы поставить себе целью Народная консерватория» [4].

Структура обучения в Народной консерватории была двухступенной. Наряду с классами «общего музыкального образования» для особо одаренных существовали «специальные классы» по обучению игры на музыкальных инструментах, занятий по теории музыки, сочинению, сольному пению [5].

Танеев отстаивал ориентацию обучения именно на хоровое пение (это он воспринял от Чайковского). На базе хорового пения должны были изучаться теоретические

предметы (теория музыки, сольфеджио, инструментовка, история музыки, гармония, полифония, контрапункт). Такое положение вещей имело цель «уничтожить преграды, искусственно созданные и установленные между предметами, и установить только такую связь, которая вытекает из изучения самого дела» [6]. Посещение хоровых классов было обязательно также для обучающихся в сольных специальных классах [7].

Важная роль уделялась народному пению: введен специальный курс «Народная песня»; материал народного творчества включался во все музыкально-теоретические дисциплины для изучения тональностей, ладов, интервалов, модуляций и т. п.

Обогащение слухового опыта учащихся осуществлялось через предмет «Слушание музыки». В Народной консерватории его вела Н. Я. Брюсова. Этот курс был введен в программу впервые в истории музыкального образования. Но прежде Брюсова уже проводила такие занятия в Ярославском музыкальном училище, где она начинала свою педагогическую работу сразу после окончания Московской консерватории и где проработала около года (1905–1906) [8].

Большое значение имели собственные концертные выступления учеников Народной консерватории и посещение концертов: по требованию Танеева, они допускались на репетиции симфонических концертов, на «музыкальные выставки», которые организовывала М. А. Дейша-Сионицкая, также преподававшая в Народной консерватории.

В 1916 году в коллективе Народной консерватории произошел раскол, и вскоре она прекратила свое существование. Большинство педагогов требовали исключить курсы по общему музыкальному образованию, в том числе и по слушанию музыки. Небольшая группа преподавателей, среди которых были Брюсова и Яворский, ушли из Народной консерватории, понимая, что их новаторские методические принципы не получают должного претворения.

В своей статье «О нашей Народной консерватории» Брюсова пишет о причинах своего ухода. Она объясняет, что изначально ставилась цель не просто распространять музыкальные знания в народе, но делать это иначе, чем другие учреждения: «...дать знание о музыке в ее сущности, раскрыть природу музыки, научить понимать музыкальную речь» [9]. Воспринимать это может не каждый, и образование, как и социальное происхождение в данном вопросе не имеют решающего значения: «Могут те, у кого есть наклонности постигать духовную жизнь в образах музыкальных» [10]. Главное, — «надо чтобы ученики научились понимать музыку как членораздельную речь. Чтобы они умели сознательно (бессознательному не учат) понять соединение всех частей в одном целом и понять строение каждой части, до мельчайшей. Так они должны знать строение мелодии. Затем они должны знать строение музыки, слитой из ряда вопросов: то, что мы неточно называем гармонией» [11].

Еще работая в Народной консерватории, Брюсова организует свою школу (1907–1917), где она проводила разнообразные педагогические эксперименты. Некоторые из них, особенно в части творческой активности детей, являлись крайне интересными. Выпускники и Народной консерватории, и Музыкальной школы Брюсовой впоследствии работали в Первой народной музыкальной школе [12], а созревшие в те годы музыкально-педагогическая система и эстетические взгляды Брюсовой и Яворского на задачи музыкального воспитания стали основой преподавания в ней.

*Курсы при Университете имени А. Л. Шанявского (1916–1918) —
колыбель Первой Народной музыкальной школы*

В 1916–1917 годах Брюсова стала активно сотрудничать с Научно-популярным отделением Городского народного университета имени А. Л. Шанявского. Это учебное заведение, опиравшееся на лучшие академические кадры, но, в то же время, ориентированное на массовую просветительскую работу, являлось источником множества прогрессивных методик. При Университете были организованы инструкторские курсы для работников внешкольного образования, где в то же время работали С. Т. и В. Н. Шацкие, А. К. Шлегер, П. П. Блонский. С ними после революции Брюсова будет работать в различных организациях по массовому музыкальному воспитанию. Программы некоторых курсов и материалы прочитанных на них Брюсовой лекций содержатся в ее фонде в РГАЛИ [13]. Осенью 1917 года проводился специальный курс, который назывался «Народная и культурная музыка России». Вот план лекций Брюсовой:

Происхождение музыки. Цель музыки.

Как каждая культура (западноевропейская, славянская) подходила к музыке.

Национальные особенности славянской музыки в сравнении с западноевропейской.

Насколько сильно русская музыка воплотила в своей культурной музыке национальные основы.

Насколько много или насколько неумело приняли от западноевропейской музыки.

Образное в русской музыке. Религиозное в русской музыке. Церковная музыка во всех странах. Идеальное в русской музыке [14].

Весной 1918 года [15] прошел еще один развернутый курс лекций, посвященный вопросам искусства. Его цели и задачи были сформулированы следующим образом: «Необходимость дать стране людей, могущих поднять духовную культуру широких масс населения всеми сознается. Просьбы дать таких людей из городских центров и с мест огромны. Необходимо срочно удовлетворить потребности в людях сведущих, введенных в вопросы культуры, знающих приемы, как создать интересы к нематериальным ценностям. Несомненно, что искусство — могучая сила, которая будит лучшие инстинкты, направляет волю к сознательно мыслимым идеалам» [16].

Помимо Н. Я. Брюсовой в этом курсе лекций принимали участие видные специалисты в области литературы, театра, музыки: В. Я. Брюсов, Б. Ф. Грифцов, Л. Л. Сабанеев, Ю. Д. Энгель, А. Д. Кастальский, Е. В. Богословский, В. И. Немирович-Данченко, Ф. Ф. Комиссаржевский.

Курс состоял из двух секций. Первая — общая, которая включала и музыкальные разделы: «Художественное восприятие музыки» («Введение в музыку» — 2 ч., Энгель, «Изложение современных теорий музыкальной эстетики» — 4 ч., Сабанеев, «Художественное восприятие музыки» — 10 ч., Брюсова, «Народная музыка» («Народная песня у разных народов» — 2 ч., Энгель, «Народная песня и народные инструменты» — 2 ч., Кастальский, «Организация народных оркестров» — 2 ч., Г. П. Любимов).

Вторая — специальная Музыкальная секция — предполагала следующую программу: «Работа с хором» — 16 ч., Брюсова, «Хоровая литература и народное пение» — 6 ч., Кастальский, Курсы по слушанию музыки («Программы концертов для неподготовленных аудиторий» — 12 ч. Богословский, «Курсы по слушанию музы-

ки» — 16 ч. Брюсова, «Анализ музыкальных ощущений» — 4 ч. Сабанеев), «Постановка опер» — 4 ч., Комиссаржевский, «Опера как музыкальное произведение» — 4 ч., Сабанеев, «Церковное пение» — 6 ч., Касталский, «Курсы музыкальной грамотности» — 8 ч., Брюсова.

Данные курсы оказались *непосредственно* связанными с рождением Первой Народной музыкальной школы. По воспоминаниям ее первого директора, Александры Георгиевны Кокориной, именно лекции Брюсовой осенью 1917 года стали точкой отсчета: группа слушателей, не удовлетворенная кратким курсом, захотела более углубленного изучения музыкального искусства. Моя гипотеза состоит в том, что майские курсы 1918 года проходили *одновременно* (или, возможно, *параллельно*) с началом занятий в Первой Народной музыкальной школе. Таким образом, датой рождения школы (а, следовательно, нашего учебного заведения), надо считать май 1918 года.

Приведу свои аргументы, основанные на изучении документальных источников, как печатных, так и еще неопубликованных.

1. Свидетельство первого директора школы — Кокориной, изложенное в *Летописи* Первой Народной музыкальной школы [17]. Согласно ему, школа начала занятия 15 (22) мая 1918 года.

2. Лекции и статьи Брюсовой

На обороте первой лекции для Университета Шанявского содержится пометка: Нар[одная] муз[ыкальная] Шк[ола] — получ[ение] муз[ыкального] образ[ования]. <далее неразборчиво> Но все равно мало. А. Г. Кокорина [18].

Именно в этом майском курсе лекций Брюсова говорила о народном музыкальном образовании и изложила свой план устройства этого народного музыкального образования. Также в вопросе о демократизации искусства у нее есть такие тезисы:

Сперва бессознательное, потом осознание. Грамотность — не первое.

Классы слушания музыки, классы хорового пения — м. б. много слушать сразу.

Классы сочинения (слушать музыку в себе, говорить на ее языке).

Умение играть или петь».

Она ссылалась на опыт Народной консерватории и своей школы.

Когда эти самые отвлеченные вещи говорятся в народной аудитории: Нар. Конс. Нар. школа Поп. Отделения Ун. Шанявского (подчеркнуто мной. — Е. Ш.) Все ясно, легко <...> [19].

Ссылки на Народную музыкальную школу есть также в других конспектах лекций Брюсовой 1918 года [20].

В статье «О задачах общего музыкального образования» Брюсова кратко касается истории распространения идеи народного музыкального образования:

Умение работать в таком направлении с детьми, с народной аудиторией, очень еще мало культивировалось. Первое учреждение, попытавшееся восполнить это, была Московская Народная консерватория, основанная в 1906 году. С 1917 года в этом же направлении начал работать Научно-популярный отдел Университета имени Шанявского. Весной 1918 года создалась Народная Музыкальная Школа при Университете Шанявского, теперь Первая Народная Музыкальная школа Музыкального отдела [21].

Еще одно упоминание — в статье «Общее музыкальное образование»:

Весной 1918 года, еще до создания Музыкального отдела в НКП по инициативе частных лиц была организована Народная Музыкальная Школа. Весь ее учебный план был построен в направлении общего музыкального образования. (Эта Школа тоже существует и теперь под названием 1 Московской Народной музыкальной школы.) [22].

3. Публикации официальных органов (Наркомпроса и Моссовета) 1918 года:

Музыкальная школа

Народная музыкальная школа при университете имени Шанявского в течение летнего сезона организует ряд лекций, как отдельных, так и циклических, по вопросам музыкального искусства и общей эстетике. Это — первое начинание подобного рода в России, где до сих пор в постановке музыкального образования эстетические проблемы отодвигались на задний план, уступая первые места ремесленному обучению, технике искусства. В лекционных курсах примут участие Н. Я. Брюсова, Е. В. Богословский, А. А. Сабанеев и другие музыкальные деятели [23].

Музыкальная школа

Научно-популярное отделение университета имени Шанявского открыло на Знаменке [24] народную музыкальную школу нового типа. Своей задачей школа ставит не только преподавание элементарного музыкально-технического умения, но, главным образом, распространение музыкального образования, музыкальной культуры. Для массы, часто не умеющей подойти к сокровищам музыкального творчества, такого рода школа может дать очень много. С другой стороны, для артистов и организаций, работающих в массах, школа способна стать незаменимой помощницей в трудовом деле максимального доведения музыкально-художественного произведения до слушателя. В школе уже начался общий курс «Введение в риторику», читаемый Б. А. Грифцовым, затем историко-музыкальный курс Е. В. Богословского и в высшей степени своеобразный и действительно необходимый курс слушания музыки Б. А. Яворского [25].

Народные музыкальные школы: теория и практика (1918–1919)

Организация при поддержке Брюсовой Первой Народной музыкальной школы была закономерным следствием ее взглядов на концепцию музыкального образования. Она полагала, что оно должно быть всеобщим. Народная консерватория и собственная школа Брюсовой стали необходимым опытом для внедрения ее планов в жизнь. Но в полной мере развернуться ей помогли Февральская, а затем Октябрьская революция.

1917 год был воспринят Брюсовой, по ее собственному признанию, скорее не как политическое событие, а как возможность широко развернуть массовую художественно-просветительскую работу [26]. Брюсова активно работает в созданной после Февральской революции Художественно-просветительской комиссии при Моссовете, председателем музыкальной секции которой она являлась. В декабре 1917 года вместе с группой специалистов (писатель В. В. Вересаев, драматург В. М. Волькенштейн, дирижер Э. А. Купер, скрипач Л. М. Цейтлин), сотрудничавших с ней ранее, она возобновляет просветительскую работу.

Помимо лекций и концертов, Брюсова не прекращает деятельность на Курсах Университета Шанявского. Именно на этих курсах осенью 1917 года Брюсова познакомилась с энтузиастами, поддержавшими ее идею, — Кокориной и другими, будущими преподавателями Первой Народной музыкальной школы.

Зарождение у Брюсовой конкретного плана организации Народной музыкальной школы, видимо, приходится на зиму 1918 года, что фиксируют материалы проходившей в феврале Первой Московской общегородской конференции пролетарских культурно-просветительских организаций. В своем докладе «Задачи народного музыкального образования» Брюсова излагает основные принципы своего подхода.

В том числе она говорит: «Работа по музыкальному образованию должна идти одновременно в двух направлениях: 1) собственное творчество и собственно исполнение музыки, 2) слушание музыки. Собственное творчество и исполнение должно дать умение понимать музыкальную речь, узнавать движения чувства в его музыкальном отражении. Слушание музыки должно дать самые лучшие образцы этого отражения, расширить пределы музыкального чувства.

Начинать работу надо от той музыки, которая особенно близка народу, от его народной песни и от произведений авторов его родины. Самое полное музыкальное образование должно дать умение слышать и понимать все складки музыкальной речи» [27].

В связи с докладом Брюсовой конференцией была принята следующая резолюция о музыке, предложенная Т. Леонтьевой.

Общегородская конференция пролетарских культурно-просветительских организаций признает своей главной задачей по пролетарскому музыкальному образованию создание в Москве пролетарской музыкальной школы, цель которой была бы: 1) проявление творческих сил пролетариата в области музыкального искусства; 2) широкое музыкальное воспитание: а) общее музыкальное образование и общая музыкальная грамота, б) творческое слушание и понимание музыки, в) музыкальное сочинение, г) игра на инструментах как дополнение к общему музыкальному образованию, д) пение; 3) подготовка кадров пролетарских преподавателей, инструкторов, могущих вести самостоятельно дело музыкального воспитания в пролетарских массах. Школа эта полагает свое существование не только как одна центральная школа для Москвы, но с районными отделениями, дабы в деле воспитания и проявления музыкальных чувств могли принять участие самые широкие слои пролетариата [28].

Эта резолюция прямо ставит цель: *создание музыкальной школы нового типа*. Бюрократические проволочки в то бурное время, видимо, не имели особого значения. По воспоминаниям Надежды Яковлевны, в 1918–1919 годах можно было открывать неограниченное количество музыкальных кружков, организовывать большое количество народных музыкальных школ, составлять и издавать сколько угодно материалов и музыкальных сборников. Так фактически из частной инициативы, счастливо совпавшей с направлением государственных задач, самостийно, как студия, родилась Первая Народная музыкальная школа.

Чуть позже, работая в подотделе Общего музыкального образования Музыкального отдела Наркомпроса, Брюсова сделает попытку оформления своих идей о народных музыкальных школах, в том числе, возможно, и учитывая опыт Первой. Об этом свидетельствует документ, ныне хранящийся в фонде НКП в ГАРФе:

*Положение о Народной музыкальной школе
(общее музыкальное образование)*

Задачи Народной Музыкальной школы дать общее музыкально образование всем желающим стать музыкально-образованными людьми. Поэтому в этой школе уделяется место только тем предметам, которые имеют значение в общем музыкальном развитии и воспитании. Работа в народной музыкальной школе осуществляется главным образом как работа по внешкольному образованию применительно к взрослым.

Предметы преподавания следующие:

- 1) Музыкальная грамота.*
- 2) Слушание музыки (восприятие музыкальных форм).*
- 3) Хоровое пение.*
- 4) Развитие музыкальной сознательности.*

5) История культурной музыки в России и на Западе. Занятия должны быть коллективные, по курсовой системе. Наряду с работой теоретического характера обязательна практическая работа (показательная, с аудиторией) разбор сочинений и одновременное исполнение тех произведений, о которых идет речь. Все лекции должны быть изложены в очень простой и доступной форме, в виде живой, наглядной и увлекательной беседы с народной аудиторией. Совершенно не должно быть сухих, отвлеченных и теоретических бесед без практического анализа. Помимо коллективных занятий на инструментах, осведомительных, возможны в Народной Музыкальной Школе занятия и по специальностям (скрипка, фортепиано и пение), но только постольку да постольку дает возможность учащимся овладеть простейшими техническими средствами к чтению нот, умению произвести мелодию голоса, сыграть на скрипке, на рояле и т. д.

Работа по хоровому пению, музыкальной грамоте и слушанию музыки обязательна для всех учащихся в народной музыкальной школе.

Указанные предметы проходятся лишь с теми, кто числится в списках школы. Не посещающие без уважительных причин исключаются из списков и заменяются новыми кандидатами. Остальные предметы помимо обычного состава учащихся читаются перед ограниченным числом слушателей, причем о времени этих занятий Секретарь школы должен широко оповещать население района [29].

Интересно сравнить этот документ с «Положением о 1-й Народной музыкальной школе», созданным, видимо, уже непосредственно А. Г. Кокориной на основе текста Брюсовой [30]. Оно намного конкретнее в своих позициях, напоминает не просто программную декларацию, но уставной документ. Указаны основные отделения, определены обязательства учащихся. Акцентирована «общественно-сознательная» функция (цель Школы — подготовить для государства общественно-полезных работников по общему и специальному музыкальному образованию, а именно: исполнителей, руководителей хоров и инструкторов-организаторов, музыкально-подготовленных участников народных празднеств»).

Первая Народная музыкальная школа активно начала действовать. Брюсова рассматривала ее как экспериментальную, опытную площадку для развертывания целой сети народных музыкальных школ. Первая Народная музыкальная школа не раз становилась показательной. Об этом говорят многочисленные документы.

Сначала приведу фрагмент из Протокола заседаний заведующих народными музыкальными школами от 4 июня 1919 года:

Присутствовали: В. Я. Эфрон, А. Г. Кокорина, А. Г. Гладышева, В. М. Альтишулер, Е. К. Михайлова, О. И. Поль-Сулержицкая, О. И. Поливанова, М. А. Румер, Д. М. Мелких, Н. К. Бальмонт

<...>

8. О коллективных занятиях (фортепиано, скрипка, хоровое пение)

Обязать преподавателей посещать, как показательную аудиторию, Первую Народную музыкальную школу, а также участвовать в конференции по этому вопросу [31].

Из отчета секции общего музыкального образования Наркомпроса за 1919 год также наглядно видно, что школа рассматривалась как показательная.

Музыкальный Отдел Н. К.П.

Заведующему Музыкальным Отделом Народного Комиссариата по Просвещению

Отчет о работе секции общего музыкального образования (школьный и внешкольный подотделы) с 1-го по 15-е февраля 1919 года.

За истекший период времени вся работа Секции была направлена на проведение 4-х дневных курсов Съезда Организаторов Музыкально-просветительских учреждений.

<...> В третий день были сделаны доклады Н. Я. Брюсовой и Е. Н. Лебедева, показана 1-я Народная Музыкальная Школа. В 4-й день <...> была показана вторично 1-я Народная Музыкальная Школа. <...> В 6-й день <...> были показаны Инструкторские курсы и в третий раз 1-я Народная Музыкальная Школа [32].

По представлениям Брюсовой (зафиксированных в ее статьях «О народных музыкальных школах», «К положению о Народных музыкальных школах», «К положению о Народных музыкальных школах. Педагогические курсы при народных музыкальных школах»), «...Народные музыкальные школы должны выполнять двойное назначение. Первое их дело дать возможность приобщиться к музыкальной культуре всем желающим второе дело — подготовить широкие кадры работников для распространения этой культуры» [33].

«...Цель Народных музыкальных школ дать всем желающим овладеть достоянием музыкальной культуры, научиться проявлять [тут ошибка — видимо, понимать] музыку во всех ее проявлениях и стать музыкально-грамотными». Этой цели предполагается достичь следующими методами. «На первом месте, основными курсами должны быть такие, которые дают общемузыкальное развитие и общую музыкальную грамотность». Для этого должен существовать основной курс Общего музыкального образования, где «все слушатели практически знакомились бы с элементами музыкальной речи, сами пели бы и сочиняли простыне напевы, записывали бы их, слушали бы музыку, вели беседы о музыке, знакомились бы с историей музыки». В результате они смогли бы стать музыкально образованными людьми, «и самое главное — внутренне ощущать музыку в себе, жить внутренней музыкальной жизнью. Чтобы достигнуть этого за такое малое время работы, необходимо сосредоточиться в работе исключительно на художественной стороне музыки, на непосредственном живом ее ощущении, не вводить в программу ничего сухого теоретического или отвлеченно-технического, и не связанного с живыми примерами музыкальной речи непосредственного восприятия музыкального творчества» [34].

Для будущих учителей музыки, музыкальных работников в клубах предполагался также ряд дополнительных курсов: хорового пения, слушания музыки, знакомства с фортепиано, скрипичной игры. По возможности им самим необходимо принимать участие в педагогической работе в качестве ассистентов на общих курсах.

В системе организации народных школ «по Брюсовой» мы узнаем основные принципы строения Московской Народной консерватории. Именно эта идея и реализовывалась на первом этапе деятельности Первой Народной музыкальной школы. Таким образом, Первая Народная музыкальная школа может рассматриваться как продолжение Московской Народной консерватории, воскресшее в иное время и в иных социально-политических условиях.

Как и планировала Брюсова, помимо общего массового музыкального просвещения, при школе были открыты специальные курсы по внешкольному образованию для подготовки музыкальных инструкторов. Об их программе узнаем из ряда объявлений в печати:

Музыкальные курсы

Музыкальным отделом Народного Комиссариата по Просвещению Открываются при Народной музыкальной школе им. Шанявского бесплатные педагогические курсы по внешкольному музыкальному образованию. Курс годичный. В осеннем полугодии будут открыты курсы художественного восприятия музыки, введения в историю музыки, народной песни, введения в теорию музыки, народного художественного творчества, русской лирической поэзии, общего музыкального образования. Преподаватели курсов: Н. Я. Брюсова, Б. А. Яворский, Д. Н. Мелких, И. В. Юрьева, Б. Н. фон Эдинг. От поступающих на курсы требуется обладание элементарной музыкальной грамотностью [35].

Программа годичных педагогических курсов по внешкольному музыкальному образованию при Народной музыкальной школе

1 полугодие (пропедевтические курсы)

Художественное восприятие музыки. Н. Я. Брюсова — 2 ч. (в неделю)

Введение в историю музыки. Е. В. Богословский — 2 ч.

Народная песня. А. Д. Кастальский — 2 ч.

Введение в теорию искусства. Б. А. Грифцов — 1 ч.

Народное художественное творчество. Б. Н. фон Эдинг — 1 ч.

Русская лирическая поэзия. Б. А. Грифцов — 1 ч. Всего: 10 ч.

Основные курсы общего музыкального образования (курсы народной музыкальной школы) для народной аудитории. 2 семестр — 4 ч.

Всего: 14 часов

Желательна также работа слушателей курсов по внешкольному образованию на всех дополнительных курсах Нар. Муз. Школы, слушания музыки, хорового пения, знакомства с фортепиано, скрипичной игры (для руководителей хором) и других, какие будут открыты осенью 1918 года.

2 полугодие (методологические курсы)

Методы музыкальной педагогики — 1 ч. (в неделю)

Работа с хором — 2 ч.

*Курсы слушания музыки — 1 ч.
Курсы музыкальной грамоты — 1 ч.
Составление программ концертов — 1 ч.
Церковное пение — 1 ч.
Исполнение оперы — 1 ч.
Организация народных оркестров — 1 ч.
Музыкальные библиотеки — 1 ч.
Всего: 10 часов.*

Основные и дополнительные курсы Нар. Муз. Школы (какие именно — будет установлено в конце 1 полугодия, в связи с общим течением занятий на курсах). Участие в работе этих курсов в качестве ассистентов на пение — 4 ч. Всего: 14 часов.

Слушатели курсов по внешкольному образованию бесплатно посещают и работают на курсах Народной Музыкальной Школы. Слушатели Народной Музыкальной Школы также посещают курсы по внешкольному образованию.

Начало занятий 20-го октября.

Занятия будут происходить от 4 до 8 час. веч. в помещении Школы: 4-я Тверская-Ямская, д. 24, кв. 11.

Запись на Курсы продолжена до 1-го ноября сего года и производится от 5 до 7 час. вечера у секретаря Курсов [36].

По данному образцу должны были быть и были открыты еще несколько Народных музыкальных школ. Вечерние занятия в школах, бесплатное обучение, общедоступность программ — все это давало возможность широким массам ближе подойти к музыке и, следовательно, делала народные школы весьма популярными. Только в Москве к весне 1919 года их насчитывалось уже семь. Помимо Первой (в Миусском районе), они функционировали в Замоскворецком, Хамовническом, Городском, Пресненском, Дорогомиловском, Басманном районах [37].

Параллельно начала создаваться система профессиональных музыкальных школ [38]. Ее не следует смешивать с народными музыкальными школами, имеющими целью не подготовку музыкальных специалистов, а музыкальное образование лиц, не посвящающих себя музыке, хотя разделение порой было не таким уж безусловным.

На перепутье (1919–1920)

Дальнейшая деятельность Брюсовой была естественным образом направлена на экспансию своих идей. Организация в июле 1918-го Музыкального отдела Наркомпроса (МУЗО), а еще более — избрание руководителем московского подотдела общего музыкального образования МУЗО немало способствовали ее планам.

Она приглашает работать в подотдел М. М. Койранскую, В. Н. Шацкую, А. А. Шеншина, Д. М. Мелких, а также выпускников взрослой группы своей музыкальной школы, организовавших так называемую Первую музыкальную артель (устав которой был утвержден Луначарским). «Задачей артели было содействовать распространению музыкального просвещения в рабочих массах и музыкальному воспитанию детей», — пишет Брюсова [39]. Многие члены артели много и плодотворно работали в Московской консерватории, а некоторые (М. А. Румер, М. А. Вырыпаева) — в Первой Народной музыкальной школе.

Руководя подотделом школьного музыкального образования, Брюсова задумала внедрить свою систему в общеобразовательную школу.

При этом Брюсова основывалась на «трех китах», выработанных практикой Народной консерватории, собственной дореволюционной школы и теперь уже — Первой Народной музыкальной школы, а также других народных музыкальных школ. Это: хоровое пение, народная песня, слушание музыки. Именно эти базовые предметы положены ею в основу системы общего музыкального образования.

Брюсова создает программу по музыке для единой трудовой школы (так тогда называлась общеобразовательная). Впервые ее идеи были изложены в июле 1918 года на заседании МУЗО. Затем в течение полутора лет они отрабатывались на практике, и коллегия НКП утвердила программу. В нее вошел предмет слушания музыки. Издавалась методическая литература для учителей (в ее основе лежали лекции Брюсовой).

Огромной заслугой Брюсовой, по мнению многих исследователей, явилось то, что она как педагог-практик и педагог-организатор впервые поняла: методы работы, которыми должна руководствоваться музыкальная педагогика в деле массового музыкального воспитания, «должны иметь больше общего с методами внешкольного образования и новыми, проводимыми сейчас методами работы в школе, чем с методами работы по специальному музыкальному образованию» [40].

Таким образом, опыт Первой Народной музыкальной школы стал чрезвычайно важным для становления системы *общего* музыкального образования. А что же сама школа, какова была ее дальнейшая судьба?

Народные школы, включая Первую, оказались вне сферы внимания своих прародителей. Получив возможность реализации своих идей по массовому музыкальному воспитанию уже в ином масштабе — всей страны — Брюсова несколько отдалилась от своего детища. Б. А. Яворский уехал в 1919 году в Киев, где строил свою Народную консерваторию, а потом, вернувшись в Москву и заняв в 1921 году пост руководителя МУЗО, вплотную занялся реорганизацией системы профессионального музыкального образования на примере Первого государственного музыкального техникума, который и возглавил. Таким образом, в итоге идейные вдохновители пошли разными путями: Брюсова развивала концепцию музыки в общеобразовательной школе (сама при этом параллельно преподавая в Московской консерватории), а Яворский — в профессиональной. Вообще, дискуссии внутри профессионального сообщества сыграли не последнюю роль в судьбе народных музыкальных школ. Многие музыканты изначально критиковали идею народного музыкального образования, и, как это было при расколе Московской Народной консерватории, их точка зрения победила. Некоторый компромисс между общим и профессиональным музыкальным образованием высшего звена был найден в открытии рабфаков и инструкторско-педагогических отделений при консерваториях, которые в исторической перспективе тоже отмерли. Что касается музыкальных школ, то тут тоже были свои временные «кентавры». Так, в июне 1919 года на заседании заведующих народными музыкальными школами было принято решение «о слиянии специальных музыкальных школ с народными музыкальными школами».

Собранием принято необходимым, чтобы специальные школы действовали как дополнительные специальные мастерские при народных музыкальных школах ввиду того, что:

а) самые способные слушатели уходят в специальные школы; б) в Петрограде такое слияние уже произошло; в) по положению Народной Музыкальной школы было предусмотрено, чтобы при школах открывались специальные классы и в том числе в Москве в одном районе открыто 3 [видимо, опечатка: 2] школы: Специальная музыкальная школа и Народная музыкальная школа. Такая необходимость может явиться не для одного района [41].

Фактически речь шла об объединении в одном помещении народных школ и специализированных классов для способных учеников. Эти гибридные союзы просуществовали недолго, хотя идея совмещения, как мы увидим далее, еще будет давать о себе знать. И идея народных музыкальных школ еще не похоронена. Согласно статистике, в 1920 году в народных музыкальных школах по всей стране учится 13.600 человек; в государственных (то есть специализированных) музыкальных школах учится 32.030 человек [42]. Как мы видим, цифры если не равные, то сопоставимые.

Перемены в судьбах народных музыкальных школ начнутся чуть позже: их теперь будут передавать от одного ведомства к другому, словно не зная, что с ними делать. Первые звонки прозвучали уже весной 1920 года. На заседании заведующих и секретарей народных музыкальных школ 29 марта 1920 года Н. Я. Брюсова сообщила присутствующим об уходе сотрудников подотдела общего музыкального образования из МУЗО НКП и переходе их в МОНО, а также о заседании Художественного совета НКП.

Ввиду того, что вследствие ухода подотдела общего музыкального образования в полном составе, народные музыкальные школы, находящиеся с ним в непосредственной связи, не смогут достаточно продуктивно вести свою работу, общее собрание постановило ходатайствовать перед соответствующими учреждениями о переводе народных музыкальных школ со всеми их сметными предложениями в ведение Художественного п/о МОНО [43].

Из того же документа становится ясно, что этот уход был вызван конфликтом между Брюсовой и Артуром Лурье, занимавшим в то время пост руководителя МУЗО. Лурье очень ревностно относился к деятельности Брюсовой, считая, что подотдел общего музыкального образования берет на себя слишком много и дублирует функции многих других подотделов, в частности концертного. Относительно народных музыкальных школ Лурье, видимо, полагал, что они профанируют идею музыкального образования, и поэтому счел необходимым устроить учащимся этих школ испытания. Эта идея не вызвала сочувствия у педагогов:

Находя, что испытания противоречат самой сущности педагогических заданий народных музыкальных школ, общее собрание заведующих и сотрудников народных музыкальных школ постановило, что возможна только демонстрация работы, но не испытания. Вопрос об испытаниях должен быть пересмотрен с участием сведущих в деле музыкально-образованных лиц [44].

По времени это последний из сохранившихся в фонде НКП протоколов заведующих народных музыкальных школ. Далее народные школы ожидали ведомственные скитания и, следовательно, финансовые трудности, и, к сожалению, немногие их пережили благополучно. Среди выживших — Первая Народная музыкальная школа.

Сначала, напомним, школа состояла при Университете имени Шанявского. Но уже во второй половине 1918 года у Университета наступили трудные времена: остро встал

вопрос о финансировании. Чтобы выжить в новых условиях, под давлением Наркомпроса [45] при Университете, как один из факультетов, создается Институт народного образования. Возникновение Института стало частью логическим завершением, частью развитием тех основных линий, по которым шла работа Университета в области подготовки работников народного образования.

Из протокола заседания Учебного комитета Института народного образования от 20 ноября 1918 года следует, что в ИНО просилась школа:

А. В. Хавкина докладывает, что Музыкальная школа при университете Шанявского ходатайствует о присоединении ее к учреждениям Института Народного образования.

Постановлено: предложить представителю музыкальной школы явиться для переговоров на следующее заседание Комитета [46].

По-видимому, ходатайство было удовлетворено, так как, по предложению Брюсовой, в школе проводились занятия по музыке для всех слушателей Института [47].

В октябре 1919 года Институт Народного Образования волился в Академию Народного Образования, а в 1920 году закрылся Университет Шанявского. Школа была вынуждена пуститься в самостоятельное плавание. С 1920/21 учебного года она перешла в ведомство Московского отдела народного образования (МОНО). Остро встал вопрос о профиле школы, отличающем ее, с одной стороны, от общеобразовательной, с другой — от профессиональной музыкальной школы. Не менее важно было найти свое место в ряду других народных музыкальных школ, чтобы выжить в это непростое, голодное время.

Именно тогда был придуман лозунг, который школа написала на своих знаменах и который оказался для нее, как впоследствии выяснилось, на период 1920-х годов «охранной грамотой»: «Музыка для пролетария не забава, а великое творчество новой жизни» [48]. Стал производиться жесткий отбор по фактору происхождения: в школу принимались только рабочие и дети рабочих. До этого подобного ценза не существовало: Брюсова и ее сподвижники пропагандировали идеи народного музыкального образования, но слово «народ» они, конечно, понимали весьма широко, вне социальной дифференциации.

Несмотря на то, что идею создания народной музыкальной школы Брюсова впервые высказала публично на конференции пролетарских культурно-просветительских организаций, школа создавалась не в рамках Пролеткульта, а на «обломках старого мира» — при Университете Шанявского, несущего традиции дореволюционного образования.

Школу основывали истинные интеллигенты, условия воспитания и круг общения которых были элитарными: консерваторская, университетская, литературно-поэтическая среда. Надежда Яковлевна Брюсова — сестра поэта Валерия Брюсова, и ее формирование происходило в кругу поэтов Серебряного века. Александра Георгиевна Кокорина, о которой мы, к сожалению, знаем незаслуженно мало, была знакомой Николая Константиновича Бальмонта, сына поэта. Именно он познакомил ее с другой будущей преподавательницей школы — пианисткой Анной Борисовной Вольпин, матерью Надежды Вольпин, известной по биографии Есенина. Анна Вольпин входила в круг общения известного музыканта, педагога, просветителя Д. С. Шора.

Эта утопически настроенная компания дореволюционных интеллигентов, основываясь на новаторских методических подходах, реализовывала давние идеи народного просвещения [49]. Энтузиазм первопроходцев дал школе мощный старт. Но действительность оказалась сложнее, чем они предполагали. В 1920-е годы время ставит перед школой иные задачи, и решать их пришлось уже новому поколению педагогов.

Примечания

- 1 См. об этом подробнее в кн.: *Аракелова А. О.* Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: монография. М.: РАМ имени Гнесиных. М., 2012.
- 2 До революции были открыты также Народные консерватории в Петербурге, Саратове, Казани других городах; после 1917 года народные консерватории открывались во многих местах (например, в Киеве, где преподавал Б. Л. Яворский), но в дальнейшем были преобразованы в государственные (Там же. С. 33).
- 3 Русские ведомости. 1905. № 259.
- 4 Цит. по: *Шевлягина В. Ф.* Музыкально-просветительская деятельность Танеева в первой Народной консерватории в России // Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / сост. О. А. Апраксина. М.: Просвещение, 1990 (Б-ка учителя музыки.). С. 31–32. (Впервые статья напечатана в видимо более полном виде в кн: Музыкальное воспитание в школе /сост. О. А. Апраксина. М., 1978. Вып. 13. С. 19–28). Автор опирается на фонд Танеева в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского в Клину: фонд В, инд. В5 е. х. 129, тетрадь под названием Народная консерватория.
- 5 Более подробное изложение программ см. в раб.: *Годзевич В. А.* Московская Народная консерватория и ее роль в развитии русского музыкального образования (рукопись хранится в Метод. кабинете Московской консерватории).
- 6 Там же. С. 35.
- 7 Шевлягина пишет: «Это было новым для тогдашней музыкальной педагогики» (Там же. С. 34). Позволю частично не согласиться с автором, поскольку в Московской консерватории все учащиеся, не играющие в оркестре, должны были петь в хоре!
- 8 См.: *Минор Н. И.* Проблемы массового музыкального воспитания в педагогическом наследии Н. Я. Брюсовой: дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. С. 38.
- 9 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 76. Здесь и далее при цитировании архивных документов сохранены орфография и пунктуация источника.
- 10 Там же. Л. 78.
- 11 Там же. Л. 82.
- 12 Это выпускники Народной консерватории О. В. Ковалева, А. Г. Новиков, выпускники взрослой группы школы *Брюсовой М. А.* Вырыпаева, М. А. Румер, М. Н. Шишова
- 13 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 14, 82.
- 14 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 164.
- 15 Датировка работников архива: 1916–1917 мне представляется неверной по одной прямой и двум косвенным причинам. Прямое доказательство: среди материалов лекций Брюсовой есть папка с надписью: «Весна 1918 г. По Внешкольному образованию в Ун-те имени Шанявского»; в ней содержится перечень тех лекций, которые указаны в указанном объявлении (Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 268 а). Косвенные причины: 1. В дате, фигурирующей в объявлении, содержится указание на «новый стиль», который, как известно, был введен после Октябрьского переворота. 2. В статье Н. Я. Брюсовой о курсах 1916–17 годов (РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 3–6) содержится учебный план, который не включает в себя специальных курсов по искусству; следовательно, они были организованы позже.
- 16 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 1.

- 17 Летопись Первой Народной Музыкальной Школы имени Красной Пресни, составленная А. Г. Кокориной. [1947]. РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 209. Впервые отрывки Летописи опубликованы в кн.: *Горлинский В.* От школы к институту — 80 лет. (История. Современность. Педагогические позиции): Летопись учебного заведения. М.: Композитор, 1998. 18РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 270.
- 19 Там же. Л. 308–310, 339.
- 20 Там же. Л. 239, 265, 268
- 21 Там же. Л. 12
- 22 Там же. Л. 14.
- 23 Известия Художественно-просветительского отдела Московского совета Рабочих, Крестьянских и Солдатских депутатов. 1918. № 3–4 (май-июнь). С. 26.
- 24 Школа несколько раз меняла «место жительства». Первое здание школы находилось на Знаменке (одна большая комната), с 1918/19 учебного года групповые занятия проходили в помещении Университета Шанявского, а индивидуальные — в помещениях вблизи Университета, на 4-й Тверской-Ямской, д. 24, кв. 11 и 27. После отделения от Университета Шанявского Школа в 1921/22 году переехала в помещение общеобразовательной школы по Новослободской ул., д. 3, а затем получила свое помещение в д. 46 по той же Новослободской улице. В 1929 году сразу после переименования Музыкальный техникум имени Октябрьской революции получил и новое прекрасное трехэтажное здание с большим концертным залом в тихом Средне-Овчинниковском переулке, 1, на набережной Яузы.
- 25 Искусство. Театр. Музыка Живопись. Скульптура. Издание театрально-музыкальной секции Отдела Народного просвещения Московского Совета Рабочих депутатов. 1918. № 2 (август) С. 21.
- 26 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 6.
- 27 Известия Художественно-просветительского отдела Московского совета Рабочих, Крестьянских и Солдатских депутатов. 1918. № 2 (1 апреля). С. 15.
- 28 Там же.
- 29 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 516. Л. 1–1 об.
- 30 Он опубликован В. И. Горлинским (Указ. изд. Приложение 1, № 10. С. 162–164). К сожалению, документ не датирован, хотя по некоторым признакам (прежде всего наличие детского отделения) он мог быть создан не ранее 1922/23 уч. года. Не указано и место его нахождения. *Подписан А. Г. Кокориной.*
- 31 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 134. Л. 1–2.
- 32 ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 90. Л. 13. Печатная статья (2-я Гос Нотопечатня. Муз отдел НКП).
- 33 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Д. 89. Л. 6–9 об.
- 34 ЦГАМО. Ф. 966. Оп. 1. Д. 90. Л. 16–16 а, 16 б.
- 35 Искусство. Театр. Музыка Живопись. Скульптура. Издание театрально-музыкальной секции Отдела Народного просвещения Московского Совета Рабочих депутатов. 1918. № 6 (10) (ноябрь). С. 24.
- 36 Еженедельник Народного Комиссариата по Просвещению. 1918. 31 (5 ноября). С. 8.
- 37 ЦАГМ. Ф. 528. Оп. 2. Д. 111.
- 38 Они поначалу были одноступенные, двухступенные и трехступенные. Из двухступенных: национализированы были Народная консерватория (имени Линевой) — Новинский б-р, д. 3, школа б. Гнесиных (Собачья пл.), б. муз школа Селиванова (Знаменка, 24, предполагается переезд ее на Мясницкую ул.) и б. школа Зограф-Плаксиной (Мерзляковский пер). Подробнее о становлении советской системы профессионального музыкального образования см. в указ. монографии А. О. Аракеловой.
- 39 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 2.
- 40 РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 12.
- 41 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 102. Л. 2.

42 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 265. Л. 4.

43 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 25. Д. 102. Л. 13.

44 Там же.

45 НКП настаивал на ведение курса социализма, из среды НКП будут проведены в преподаватели несколько лиц и необходимо участие в Совете представителя НКП как финансирующего органа (см. Протокол заседания учебного совета от 30 августа 1918 года. ЦИАМ. Ф. 635. Оп. 3. Д. 126. Л. 5).

46 Там же. Л. 26.

47 Протокол заседания Учебного комитета ИНО от 22 января 1919 года. ЦИАМ. Ф. 635. Оп. 3. Д. 141. Л. 2.

48 *Кокорина А. Г.* Летопись... Л. 9.

49 *Пианистка А.* Вольпин вспоминает, что распространение музыкальных знаний среди народа было и ей близко: «об этом мы мечтали в Бетховенской студии Д. С. Шора. Осуществиться эта мечта могла лишь после Октябрьской революции» (*Вольпин А.* В Школе имени Красной Пресни. РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 209. Л. 23–30. Л. 23).

Шабшаевич Елена Марковна,

доктор искусствоведения, профессор Московского государственного института
музыки имени А. Г. Шнитке, e-mail: shabsh@yandex.ru

Shabshaevich Elena M.,

Doctor of Arts, Professor of Music History,
Schnittke Moscow State Music Institute

Т. С. Лачинова

СУРЕН НИКОЛАЕВИЧ ЛАЧИНОВ (1919–2002)

SUREN NIKOLAEVICH LACHINOV (1919–2002)

Аннотация: в статье представлена биография одного из ярких деятелей в области профессионального развития русских народных инструментов Сурена Николаевича Лачинова, который сыграл важную роль в развитии методики преподавания трех- и четырехструнной домры.

Ключевые слова: выпускник Музыкального училища имени Октябрьской революции, трехструнная домра, четырехструнная домра, мандолина, неаполитанский ансамбль.

Abstract: the article presents the biography of one of the most prominent figures in the field of professional development of Russian folk instruments Suren Lachinov, who played an important role in the development of teaching methods for three- and four- string domra.

Key words: graduate of the October revolution Music school, three- stringed domra, four- stringed domra, mandolin, Neapolitan ensemble.

Сурен Николаевич Лачинов прожил долгую и интересную жизнь. Профессиональное образование он получил в Музыкальном училище имени Октябрьской революции (ныне — Музыкальный колледж Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке), куда поступил в 1936 году. Ему довелось учиться у Анатолия Яковлевича Александрова — яркого музыканта, сыгравшего важную роль в становлении отечественной школы игры на, а также у Николая Петровича Осипова — выдающегося исполнителя-балалаечника, дирижера. Параллельно Сурен Николаевич осваивает четырехструнную домру и мандолину, на которой играл по слуху еще в отроческие годы.

В 1939 году, будучи студентом III курса, Сурен Лачинов был призван на службу в армию и вскоре, как и многие другие учащиеся и выпускники музыкального училища им. Октябрьской революции, был направлен в Ансамбль песни и пляски НКВД СССР. Служба, продолжившаяся в военные годы, растянулась почти на 8 лет и стала настоящей школой жизни и профессионального мастерства. Как артист оркестра русских народных инструментов Ансамбля песни и пляски НКВД СССР Сурен Николаевич выступал на фронтах Великой Отечественной войны, в госпиталях, в освобожденных городах. В составе ансамбля он обслуживал части Красной армии Западного, Северо-Западного, Северо-Кавказского, Первого Украинского фронтов, Закарпатского пограничного округа, Новороссийской и Керченской военно-морских баз, соединения Черноморского флота, базы и корабли Балтийского флота, воинские части, подразделения и госпитали Москвы, работал в блокадном Ленинграде и Кронштадте, героическом Сталинграде, Ростове-на-Дону, Краснодаре. В составе данного коллектива ему посчастливилось сотрудничать с такими выдающимися деятелями советского искусства, как хормейстеры А. В. Свешников и А. С. Степанов, хореографы А. А. Мессерер и К. Я. Голейзовский, гитарист, дирижер и композитор А. М. Иванов-Крамской, режиссеры М. М. Тарханов, Р. Н. Симонов,

С. Н. Юткевич. Он участвовал в театрализованных представлениях ансамбля: «По родной земле», «Отчизна», «Русская река», «В бой за Родину». Среди наград С. Н. Лачинова: орден Отечественной войны II степени, медали «За оборону Ленинграда», «За оборону Москвы», «За победу над Германией», многие юбилейные медали.

В 1947 году, демобилизовавшись из армии и завершив музыкальное образование, Сурен Николаевич был принят на работу в Мосгосэстраду в качестве руководителя и концертмейстера уникального ансамбля с двумя составами инструментов — русским и неаполитанским. В ансамбле начинали свой творческий путь некоторые известные музыканты: баянисты Виктор Гридин и Виктор Кузовлев, певец Александр Розум, ударник Валентин Снегирев. За 20 лет своего существования коллектив подготовил около 80 концертных программ.

Параллельно с работой в ансамбле Сурен Николаевич участвовал в концертах и спектаклях как домрист и мандолинист: в Большом зале консерватории, в Большом театре и Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в Московском Художественном и Малом театрах, а также записывался на радио, в студиях Мосфильма, в том числе с дирижерами Н. С. Головановым, К. К. Ивановым, Г. А. Столяровым, Ю. В. Силантьевым.

Сурен Николаевич сыграл важную роль в развитии методики преподавания трех- и четырехструнной домры. За годы работы в Музыкальном училище им. Октябрьской революции (с 1958 по 1980) Сурен Николаевич воспитал немало замечательных музыкантов. Среди них: артисты Государственного оркестра русских народных инструментов им. Н. П. Осипова, Академического оркестра русских народных инструментов имени Н. Н. Некрасова Всероссийской государственной телерадиокомпании, Ансамбля песни и пляски Российской армии им. А. В. Александрова, преподаватели музыкальных школ и училищ.

С 1974 года и почти до конца жизни Сурен Николаевич вместе со старшим братом Арамом Николаевичем Лачиновым в качестве члена экспертного совета Московской экспериментальной фабрики музыкальных инструментов (позже — Российского Альянса мастеров музыкальных инструментов) принимал активное участие в возрождении и организации домашнего производства высококачественных струнных народных щипковых инструментов.

В 1993 году, после 12-летнего перерыва в работе в связи с уходом на пенсию, Сурен Николаевич Лачинов был вновь приглашен на работу в родное учебное заведение с целью создания студенческого неаполитанского ансамбля, основу которого составили старинные итальянские инструменты мандолины. В качестве руководителя данного коллектива С. Н. Лачинов проработал в Музыкальном колледже МГИМ им. А. Г. Шнитке до июня 2002. Ныне ансамбль неаполитанских инструментов «Серенада» возглавляет его дочь Татьяна Суреновна Лачинова.

Лачинова Татьяна Суреновна,
преподаватель кафедры народного исполнительского искусства
МГИМ им. А. Г. Шнитке

Lachinova Tatyana S.,
teacher of the Department of folk performing arts
of the Schnittke Moscow State Music Institute

ВСЕ МЫ ВЫШЛИ ИЗ ОДНОЙ ШИНЕЛИ...: ШКОЛА МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В МГИМ ИМ. А. Г. ШНИТКЕ

Аннотация: в статье на примере творческих судеб выпускников Московской консерватории рассказывается о системе взаимодействия МГИМ им. А. Г. Шнитке с МГК им. П. И. Чайковского, сложившейся в давние времена и значительно укрепившей методическую и практическую базу учебного заведения.

Ключевые слова: методическая база, традиции, музыкально-образовательная система, формирование музыкального деятеля, сосуществование художественных систем, взаимодействие профессиональных школ.

Abstract: the article uses the example of creative destinies of graduates of the Moscow Conservatory to describe the interaction system of Schnittke Moscow State Music Institute with the Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky, established in ancient times and significantly strengthened the methodological and practical base of the educational institution.

Key words: methodological base, traditions, musical and educational system, formation of a musical figure, coexistence of artistic systems, interaction of professional schools.

История учебного заведения — это не только период его существования в конкретном времени и пространстве, но и линия преемственности: взаимодействие с деятельностью предшественников, а также возможность и желание передавать эти достижения, участвовать в формировании на их основе новых форм обучения. В этом плане Московской консерватории есть чем гордиться: ее опыт продуктивно воспринимали и продолжают воспринимать и использовать практически повсеместно, в разных городах и странах, везде, где трудятся ее выпускники. Одним из таких музыкальных центров, выросших в Москве на основе традиций Московской консерватории, стал Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке.

Московская консерватория подобно гоголевской «Шинели» из известного высказывания Ф. М. Достоевского, прямо или косвенно сформировала и воспитала педагогический коллектив нашего института, оказала на него плодотворное воздействие, как со стороны практической организации учебного процесса, так и с методической точки зрения. Здесь определился круг необходимых знаний и предметов изучения, способы их освоения, закрепились формы обучения на разных возрастных уровнях. Независимо от того, где и у кого учились мои коллеги, наши общие корни находятся все-таки в стенах Московской консерватории. Ведь даже основательница Российской академии им. Гнесиных, профессионально близкого нам образовательного учреждения, Е. Ф. Гнесина и ее родственники, а также многие потомки-ученики тоже происходили из этих замечательных стен. Поэтому, говоря о нашем музыкальном образовании и образовании наших учеников, мы в первую очередь должны подчеркнуть значение Московской консерватории в широком смысле этого понятия, как единой музыкально-образовательной системы. Мы всегда помним, что эта система в своей основе восходит к традициям, заложенным консерваторией, и в таком виде создает стабильность и устойчивость нашей профессии.

Методические связи здесь прослеживаются постоянно и буквально на всех уровнях (начальном, среднем, высшем) и направлениях (исполнительском, теоретическом) от начала формирования в 1918 году Первой народной музыкальной школы и до наших дней. Сама Первая народная музыкальная школа была, в сущности, детищем Народной Московской консерватории, реализацией идей С. И. Танеева, Н. Я. Брюсовой, Е. Э. Линева и многих других преподавателей и выпускников Московской консерватории о народном музыкальном образовании¹. Здесь, создавая новую образовательную систему, осуществляли свою деятельность видные музыковеды Б. Л. Яворский и А. А. Альшванг, здесь преподавал совсем еще молодой В. А. Цуккерман, определялись его принципы ведения занятий по теоретическим дисциплинам. А вот еще одна из таких точек соприкосновения, на которую в свое время мне указал старейший преподаватель Училища при консерватории Д. А. Блюм: бывший директор училища им. Октябрьской революции (впоследствии МГИМ им. А. Г. Шнитке) Е. Г. Мухин, при котором еще в 1970х годах началась моя педагогическая деятельность в этих стенах, непосредственно перед Отечественной войной учился на фортепианном отделении Консерваторского училища и, кажется, показывал неплохие результаты. К сожалению, годы войны, ранение изменили профессиональную направленность будущего директора, превратили его в администратора, тем не менее, как музыкальный деятель он сформировался в той же консерваторской традиции, и может быть, именно поэтому он способствовал развитию и профессиональному укрупнению училища имени Октябрьской революции, открытию в нем в 1969 году новых специальностей — теории музыки и вокального исполнительства, а потом и других направлений, а главное — сумел добиться расширения помещения, что привело к созданию на существующей базе уже современного учебного заведения.

Но, наверное, наиболее значимо для нас то, что первым, кто, сам того не подозревая, закрепил эти исторические связи двух учебных заведений, был один из крупнейших композиторов современности Альфред Шнитке, который после окончания дирижерско-хорового отделения Музыкального училища имени Октябрьской революции поступил на композиторское отделение Московской консерватории, потом какое-то время работал в училище, а позже преподавал в консерватории. Именно в его деятельности это сосуществование двух Школ проявлялось наиболее определенно, а изменение статуса музыканта от училища к консерватории было не только свидетельством его собственного творческого роста, но и общностью методических и художественных систем. Не случайно впоследствии, уже в 1980-х годах, Шнитке не раз бывал в нашем училище и тепло вспоминал годы своего обучения в нем.

Судьба автора этих строк также оказалась прочно связанной как с Московской консерваторией, так и с училищем имени Октябрьской революции, а потом и институтом музыки имени А. Г. Шнитке. Моя мама, Елена Александровна Фадеева, выпускница музыкально-педагогического факультета Московской консерватории, работала концертмейстером в училище на Якиманке (которое влилось в состав училища имени Октябрьской революции в конце 1950-х годов). Закончив Московскую консерваторию, в Октябрьском

¹ См. об этом: Шабшаевич Е. М. Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке: истоки. М.: Издательство «Согласие», 2016. Глава 1 монографии Е. М. Шабшаевич повторно публикуется в данном выпуске журнала.

училище стала преподавать и я, длительное время совмещая с работой на кафедре истории зарубежной музыки в Московской консерватории. Мое профессиональное становление в силу домашней традиции оказалось прочно связанным не только с Московской консерваторией, но и с ее образовательными «ответвлениями», со всем комплексом учебных заведений, расположившимся вблизи Большой Никитской (в то время улицы Герцена). С шестилетнего возраста я училась в музыкальной школе Музыкального училища при консерватории — знаменитой Мерзляковки, потом в самом училище, которое обозначать ныне модным термином «колледж», при всей «иностранной» значительности этого слова, ну никак не хочется. Оно и в старом русском понятии «училище» имеет высочайший международный статус. Педагоги школы и училища тоже были преимущественно консерваторскими воспитанниками. Иначе говоря, в Училище при консерватории, ныне именуемом Академическим, сложилась «школа» в ее классическом понимании, как объединение коллег, хранящих общую систему ценностей, когда единые правила, единые порядки, оттачиваясь и совершенствуясь, переходят от поколения к поколению и распространяются далеко за пределами одного методического центра. Здесь не происходили кардинальные перемены, преобразования, наоборот, позицию устойчивости всегда поддерживал весь коллектив. Старшее поколение передавало свой опыт и умения новому, своим ученикам, создавая своеобразные методические группы, как это было сделано в свое время известным преподавателем музыкальной литературы В. С. Галацкой и ее тогда еще молодыми коллегами — преподавателями музыкальной литературы училища¹. Поэтому не случайно, преподаватели и нашей институтской кафедры, вышедшие из тех же стен, в своих практических опытах и методических приемах, как правило, опираются на принципы, выработанные на всех ступенях консерваторского обучения.

К примеру, абсолютно едиными в оценках были наши «музлитературные олимпиады», проводившиеся между четырьмя московскими училищами на рубеже 1970–1980-х годов, где нашему небольшому коллективу студентов-теоретиков неоднократно удавалось занять почетное второе место (сразу вслед за Мерзляковкой), — что свидетельствовало о правильном методическом направлении работы преподавателей, которые часто сами были воспитанниками этой же школы.

До сих пор с трепетом вспоминаю имена Р. А. Блюман — одного из первых директоров училища и школы, суровой и требовательной В. В. Чертовой — заведующей фортепианным отделением школы и моей преподавательницы по фортепиано, с которой связаны и радости и горести начального обучения музыке; замечательных преподавателей сольфеджио — несколько нервозную В. Г. Жаданову и спокойно сдержанного В. А. Вахрамеева, настойчиво формирующих из нас не просто слушателей-ремесленников, но ценителей музыки; молодого и при этом очень методичного А. И. Лагутина, с которого для многих из нас начался путь в музыковедение.

Ну, а потом наступили годы приобщения к подлинным высотам музыкально-теоретических наук. Именно так можно с уверенностью говорить о периоде обучения в училище. Примечательно, что эти «высоты» осваивались нами не в консерватории, а еще

¹ Об этом интересно пишут в своих воспоминаниях О. И. Аверьянова, А. И. Лагутин, Е. М. Царева в сб. статей «К 100-летию со дня рождения В. С. Галацкой» (М., 2004. С. 3, 9, 12).

в училище. К этому времени здесь появился новый директор — Лариса Леонидовна Артынова. Волевая и энергичная, она сохранила и приумножила все достижения замечательного коллектива. И сейчас, анализируя свой профессиональный путь, я все больше прихожу к мысли о том, что весь практический опыт, полученный нами от знаменитых преподавателей-теоретиков училища — Д. А. Блюма, В. С. Слетова, С. С. Григорьева, В. С. Галацкой, В. П. Фраенова и др. консерватория только развила и закрепила, а база заложена была в училище. Даже один из крупнейших теоретиков XX века, тогда еще совсем молодой Ю. Н. Холопов, вел здесь теоретические дисциплины: студенты-инструменталисты запомнили его как преподавателя гармонии, юные теоретики — как специалиста в области анализа музыкальных произведений. Именно у него мы начали серьезно знакомиться с музыковедческой литературой, читали труды Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. Ну где еще могла собраться такая превосходная команда специалистов?

Не менее интенсивно в училище осваивалось и так называемое «общее фортепиано», которое мне посчастливилось проходить под руководством Н. Л. Фишмана, крупнейшего знатока творчества Бетховена, музыканта, сыгравшего большую роль в изучении и распространении в России бетховенских письменных материалов и издавшего несколько томов исследований на эту тему. Общение со столь значительными личностями, осознание их вклада в наше образование на всех уровнях сделало само пребывание в училище, а потом и в консерватории единым процессом творческого роста, музыкального взросления. И так считают, наверное, многие, прошедшие эту школу. Не случайно ее вслед за консерваторией уже давно и успешно реализуют многие учебные заведения.

Система, сложившаяся в отечественном музыкальном образовании на взаимодействии школа — училище — вуз, оказалась очень перспективной. Изначально двухступенчатая (школа — училище), а позже и трехступенчатая, она стала в России традиционной. Одной из первых по этому пути пошла Академия им. Гнесиных, а в начале 1990-х этот процесс затронул и МГИМ им. А. Г. Шнитке. Но самой первой все-таки была Московская консерватория!

Размышления о тех знаниях и навыках, которые все мы последовательно получали в школе, училище и консерватории в условиях трехступенчатой системы, с чем потом шли в профессиональную деятельность, приводят к мысли о том, что одним из наиболее важных для всех нас приобретений был навык систематической работы, постоянных и регулярных занятий, практических упражнений, работы с литературой, к чему нас тщательно готовили буквально все педагоги и без чего не может развиваться теоретик. Именно эта система, столь необходимая в подобных учебных заведениях, здесь была доведена до совершенства буквально по всем дисциплинам и дала возможность продуктивно и стабильно работать далее.

Наиболее плодотворные результаты эта «выучка» давала в специальных классах консерватории, у преподавателей, к которым начинающий музыковед приходил уже в конце своего обучения, у которых писал курсовые и дипломные работы. Для меня таковыми стали профессора-историки А. И. Кандинский и Н. С. Николаева. Их имена, некогда, в 1948 году помещенные на «золотую доску» отличников-выпускников Московской консерватории, до сих пор занимают почетное место в историческом ряду консерваторской профессуры. Созданные ими учебные пособия и монографии составляют

классические образцы исторических трудов по музыковедению, к которым теперь обращено не только сознание наших учеников, но уже и их потомков. Общение с такими музыкантами расширяло диапазон наших знаний, совершенствовало наши умения, готовило к серьезной профессиональной работе. В этом аспекте особое место принадлежит Н. С. Николаевой, с которой долгое время была связана моя научная и педагогическая деятельность, круг моих научных интересов. Те профессиональные умения, которые она формировала в своих учениках, ее высочайшая работоспособность, точность и научная принципиальность и до сих пор являются для многих из нас, ее воспитанников, образцовыми.

Пожалуй, следует задуматься, что так ценно в этой «многоступенчатой» системе школа — училище — вуз, почему к ней сейчас все чаще обращаются организаторы профессионального образовательного процесса, чем она привлекательна и для преподавателей, и для учеников. Для учащихся — это, прежде всего, возможность длительного общения с одним специалистом, длительного пребывания в условиях единых требований, которые вырабатываются преподавателем, исходя из психологических особенностей конкретных учеников, их физической и физиологической организации. И хотя в последние годы все чаще можно услышать суждения о том, что педагогов надо постоянно менять, что один ученик должен поучиться у разных мастеров, чтобы освоить разные творческие и преподавательские системы, мне кажется, что этот принцип не может быть единообразным для всех: на разных возрастных уровнях и в разных специальностях он осуществляется по-разному. Кроме того — трехступенчатая система сама дает возможность позаниматься как минимум у двух-трех специалистов, и не только в исполнительских классах, но и у преподавателей разнообразных теоретических дисциплин.

Для преподавателей — это возможность на протяжении длительного времени наблюдать и оценивать темпы творческого роста и совершенствования своих учеников, определять их профессиональное продвижение и уже в середине пути точно представлять перспективу. Поэтому не случайно опытные преподаватели, выпускающие учеников из ДМШ, или работающие со студентами II–III курсов колледжа, а нередко и ранее уже могут с достаточной степенью точности определить, куда и по какому направлению должен продвигаться их ученик, сколь успешным будет его дальнейшее пребывание в данной специальности.

Многоступенчатая система полезна не только в специальных исполнительских классах. Не менее важна она и для обучения в области теории музыки как специального музыковедческого направления. К этой специальности приходят, как правило, осознанно, задумываясь о своем будущем, наблюдая своих преподавателей в учебных классах и стремясь в чем-то подражать им, встречаясь в экзаменационном процессе со специалистами колледжа и института и представляя свои профессиональные перспективы. Поэтому сама возможность общения со школьной скамьи со студентами старших ступеней, нередко приходящими на педагогическую практику, участие в разнообразных формах этой практики, как в училище, так и в консерватории, вносит новые оттенки и уточнения в понимание профессии, позволяет сформировать у подростков и их родителей необходимые сведения о будущей деятельности. Профессионально

значимой является и встреча с вузовскими специалистами в условиях государственного экзамена.

Для студентов и преподавателей-теоретиков нашего колледжа такой ступенью в повышении квалификации в середине 1970-х годов стала встреча с деканом теоретического отделения Московской консерватории профессором Ф. Ф. Мюллером, который был приглашен в качестве председателя Госкомиссии по специальности «теория музыки». Большинство из нас, выпускников Московской консерватории, уже многие годы общались с ним в процессе обучения, но это было общение Учителя и учеников, теперь же мы были коллегами и могли получить от него не столько учебные, сколько профессиональные рекомендации. Наше отделение тогда было еще совсем юным, и советы опытного мастера, профессионала высочайшего класса нам были очень нужны. Федор Федорович, несмотря на высокий статус председателя, строго и объективно оценивающего итоговые результаты, охотно делился с нами опытом, самими принципами проведения госэкзаменов в разных учебных заведениях, в том числе и в училище при консерватории, где он тоже многие годы возглавлял госкомиссию, системой опроса, к которой мы должны были привести своих выпускников. Он не создавал никаких профессиональных тайн, а наоборот, приоткрывая некоторые методические «секреты», постепенно вводил формирующееся теоретическое отделение в круг будущих серьезных конкурентов. Эстафету от Ф. Ф. Мюллера в дальнейшем подхватили и другие консерваторские специалисты — историки и теоретики — Е. М. Царева, А. Н. Мясоедов, Ю. Н. Рагс, с которыми нам удавалось закрепить плодотворное сотрудничество. Приглашая их на государственные экзамены в колледж и в институт, мы проверяли не столько своих студентов, но в первую очередь — самих себя, нашу методическую систему, тот уровень знаний и навыков, который мы приняли от наших профессоров и сумели сохранить и развить, а теперь этот процесс должны были продолжить наши ученики и передать его следующему поколению.

Поэтому любой Государственный экзамен нес в себе и волнение, и радость. Это была радость от встречи с настоящей Школой, с высокими требованиями и профессиональными советами. Наверное, не случайно, поэтому мы гордились и гордимся своими выпускниками, сумевшими достойно представлять уже НАШУ школу, вместившую в себя весь опыт отечественного музыкально-теоретического образования от школы до вуза.

Система взаимодействия с Московской консерваторией, сложившаяся в МГИМ еще в давние времена, значительно укрепила методическую и практическую базу нашего учебного заведения. Здесь в разное время многие годы преподавали выпускники Московской консерватории. Это дирижеры хора Н. Д. Бабичева, А. М. Гофман, Г. Б. Поляк, К. Р. Рюмина, пианисты В. Н. Шатерников и М. Б. Тертерян, теоретики М. Г. Резник и И. Д. Злобинская. Их традиции успешно продолжали и продолжают уже следующие поколения музыкантов. Для нашей теоретической кафедры это более чем справедливо. Из музыковедов, которые в настоящее время трудятся на кафедре философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, значительное число учились именно в Московской консерватории. Это: Д. Р. Висаитова, М. А. Егорова, Е. А. Зайцева, Г. Ф. Здорова, О. А. Рогова, Г. Ю. Савченко, Т. С. Урбах, Е. О. Цветкова, Е. М. Шабша-

евич, М. В. Щеславская, О. И. Ямщикова и автор этих строк. Но даже те, кто заканчивали иные учебные заведения, постоянно впитывали в себя опыт и особенности Московской школы, сочетая их с традициями своих исконных корней. На этом плодотворном синтезе и до сих пор стоит наше музыкальное образование.

Фадеева Ольга Сергеевна,

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ,
МГИМ им. А. Г. Шнитке

Fadeeva Olga Sergeevna,

PhD of art history, Professor, honored worker of culture of the Russian Federation,
Schnittke Moscow State Music Institute

УЧИЛИЩЕ БЫЛО ЕГО РОДНЫМ ДОМОМ

THE SCHOOL WAS HIS HOME

Аннотация: статья посвящена жизненному и творческому пути пианиста и композитора, старейшего преподавателя Музыкального училища имени Октябрьской революции Михаила Бабкеновича Тертеряна.

Ключевые слова: музыкант, учитель, творческий путь, личность.

Abstract: the article is devoted to the life and creative path of the outstanding pianist and composer, the oldest teacher of the October revolution Music school Mikhail Babkenovich Terteryan.

Key words: musician, teacher, creative path, personality.

5 декабря 2008 года ушел из жизни выдающийся пианист и композитор, старейший преподаватель училища имени Октябрьской революции *Михаил Бабкенович Тертерян*. Смириться с этим почти невозможно, и то, что имя его упоминается сегодня не столь часто, как хотелось бы, кажется мне вопиющей несправедливостью. Ведь вся жизнь Михаила Бабкеновича была отдана искусству и людям, которые так или иначе связали с ним свои судьбы. Думаю, что энергия добра, с которой пришел мой учитель в этот мир, наполнив его светом и любовью, не должна исчезнуть бесследно. Он одарил ею своих учеников, она вошла в сердца его близких — любимой жены Татьяны, детей, внука и внучки, рождение которых стало главным событием последних лет его жизни.

Михаил Бабкенович был человек исключительно порядочный, скромный, интеллигент до мозга и костей, чья личность не была подвержена духовной деформации, несмотря на драматические коллизии нашей смутной эпохи. Он был не просто прекрасным пианистом и композитором, преподавателем фортепиано в Музыкальном колледже Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке (во времена моей юности — Музыкальном училище имени Октябрьской революции), а настоящим музыкантом от Бога.

Помню, как замечательная пианистка и преподаватель училища Ю. М. Гитис, хорошо знавшая М. В. Юдину, при первой же нашей встрече очень лестно отозвалась о Михаиле Бабкеновиче. Она сказала, что, если бы он остался в аспирантуре, то мог бы сделать хорошую сольную карьеру, и что его профессиональный уровень не ниже уровня профессоров консерватории — Малинина, Воскресенского, Власенко... Тогда для меня это были только слова, потому что мое знакомство с Михаилом Бабкеновичем было еще впереди. Впереди были и 27 лет нашей дружбы.

Впервые я пришла на урок в здание на Большой Ордынке, где проходили индивидуальные занятия на подготовительных курсах для поступающих в училище. Наверное, излишне высокомерная и самоуверенная (ведь в музыкальной школе я была своего рода «звездой»), я не слишком понравилась Михаилу Бабкеновичу. Он терпеливо прослушал программу, сказав, что есть над чем работать, имея в виду, в частности, недостаточно хорошее качество легато. И в конечном итоге он оказался прав, так как на промежуточном прослушивании в середине года я вдруг забыла текст и не смогла доиграть до конца

Этюд Мошковского. (Умение анализировать пришло много позднее, в процессе обучения на теоретическом отделении училища, куда я вскоре поступила.) Но, кстати сказать, такое случилось у меня всего лишь однажды, потому что в дальнейшем я всегда чувствовала дружескую поддержку Михаила Бабкеновича и эмоциональную связь с ним (даже когда играла в зале!), а потому уже не ошибалась.

Каким показался мне сам Михаил Бабкенович тогда, в далеком 82-м? Небольшого роста, очень живой и легко воспламеняющийся, но неизменно сдержанный и корректный, всегда безупречно одетый в один и тот же (тогда коричневый) костюм. И только глаза — огромные, темно-карие, очень теплые — выдавали его истинный темперамент и страстную южную натуру. В них, поминутно загорающих от восторга перед прекрасным (в том числе и перед прекрасным полом) или неожиданно гаснущих, словно подернутых легкой дымкой печали (хотя, по большому счету, грусть никогда не была доминантой его настроения), — отражалась вся гамма чувств. В то время Михаил Бабкенович был особенно счастлив: он находился в зените творческого расцвета и был безмерно влюблен в свою молодую жену Татьяну, родившую ему двух очаровательных детей — Карэна и Марьяшу. Не почувствовать этого было невозможно, потому что он просто купался в лучах неземного света. Вероятно, именно тогда огромный прилив творческой энергии вызвал к жизни целый ряд композиторских произведений — фортепианные миниатюры, романсы (помню, как один из них — о любви — он напевал кому-то из своих коллег).

И вот я в училище. Начало 80-х... До перестройки и полного развала страны еще далеко. Еще прочны позиции КПСС и ВЛКСМ, и, вместе с тем, закат советского периода приближается с каждым днем. Но пока лозунг «все для трудящихся» в силе, а это значит — бесплатное образование и медицина, скромные пайки, называемые зарплатой, вечная проблема дефицита, но, одновременно, победоносное шествие науки и техники... Сегодняшний день невозможно представить себе без компьютера и Интернета, CD- и DVD-дисков... Тогда не было даже видеомagneтофонов. Единственной наградой для нас, юных студентов, была крошечная 20-рублевая стипендия, которой, однако, с лихвой хватало на завтраки и обеды в столовой. Зато мы были молоды, и в наших головах рисовались самые радужные перспективы!

Вся роскошь обучения заключалась в творческом общении, чтении книг и изучении нот, прослушивании виниловых пластинок и, конечно же, посещении концертов. И, наверное, у каждого из нас возникали самые разные отношения с преподавателями: от формально-деловых до самых теплых и доверительных, сохранившихся на долгие годы.

Одним из самых ярких моих впечатлений было общение с И. В. Злобинской — талантливым музыкантом, обладающей кипучей энергией и жизнерадостностью, несмотря на уже тогда прогрессирующую онкологическую болезнь, и просто очень красивой и обаятельной женщиной. Она старалась нас увлечь, заразить своей страстью к теории, прибегая порой к нетрадиционным педагогическим методам. Ирина Владимировна изначально считала, что все мы уникальны и талантливы и поэтому с нами можно делать все что угодно. Но, возможно, ее ошибка была в отсутствии плановости и четко выработанной системы занятий. Я поняла это позднее, когда попала на урок в Мерзляковское училище к Д. А. Блюму. Испытанное ощущение было равносильно шоку: все 20

человек отвечали как один, не думая ни секунды! Но все равно в памяти по отношению к Ирине Владимировне остался теплый след. Низкий поклон ей за все.

Помню великолепные уроки И. А. Немировской — стройность и продуманность каждой лекции, выразительность ее исполнения и артистизм. Особенно врезались в память исполнение вокальных сочинений и оперных фрагментов, потому что это было по-настоящему здорово. Самые добрые чувства остались у меня и по отношению к О. С. Фадеевой, В. В. Куликовой, В. А. Токмаджан, Н. Ф. Фаризовой которые возились с нами, не щадя своего времени и сил.

И все же, несмотря на достаточно хороший уровень преподавателей, мне было достаточно одиноко, потому что из всей нашей группы в шесть человек я одна поступила после десятилетки, уже имея за плечами аттестат зрелости с единственной «четверкой» по химии. Родители были против моих музыкальных устремлений. Они не могли мне чем-либо помочь, но препятствий не чинили. Хотя, поступая в училище, я осознавала, что делаю не один, а два шага назад, потому что в дальнейшем (только через 4 года!) все равно нужно было подумать о высшем образовании.

Михаил Бабкенович, чувствуя мою одержимость, старался нагрузить меня по полной программе. Уже на первом курсе я сыграла обязательные по программе прелюдии и фуги из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, этюды и ноктюрны Шопена, прелюдии Рахманинова, его же Первый концерт для фортепиано с оркестром (I часть), Третью сонату Брамса (I часть). Заниматься с Михаилом Бабкеновичем было истинным удовольствием. Он обладал способностью вдохновлять уже только одним своим присутствием, даже когда он просто сидел рядом, чувствовалась его сопричастность происходящему и желание в любой момент прийти на помощь. Не знаю, как реагировали другие, но у меня просто открывалось второе дыхание. Наверное, когда в тебя верят, ты становишься сильнее. А Михаил Бабкенович верил в каждого. Он одаривал воспитанников частицей своего таланта, и каждому казалось, что он способен на большее.

Михаил Бабкенович не любил быть на виду у всех, не любил шумихи вокруг своего имени. Вспоминаются строки поэзии Пастернака: «Цель творчества — самоотдача, / А не шумиха, не успех...» Пожалуй, постоянными спутниками моего учителя были скромность и внутреннее достоинство. О своем прошлом он рассказывал очень мало. Как-то обмолвился, что в московскую консерваторию поступил благодаря своему отцу, который продал облигации. Семья жила небогато, поэтому другой возможности попасть в Москву просто не было. Блестящее исполнение двух концертов Листа на вступительном экзамене решило судьбу Михаила Бабкеновича, и он был принят в стены вуза. Неизменно тепло он вспоминал о своем учителе — Я. И. Мильштейне, который, в отличие от других преподавателей, занятых преимущественно концертной деятельностью, уделял своим студентам постоянное внимание.

Не знаю, что было первопричиной высокого профессионализма Михаила Бабкеновича — его изначальная природная одаренность или школа, полученная в Московской консерватории. Наверное, и то и другое. Так или иначе, но те результаты, которые демонстрировали ученики на экзаменационно-зачетных сессиях или классных вечерах, позволяли говорить о его педагогическом мастерстве. А ученики были самые разные — от теоретиков до вокалистов и духовиков, многие из которых, как известно, не отлича-

ются большим прилежанием. Но Михаилу Бабкеновичу удавалось найти подход к каждому из них, заинтересовав правильно подобранным репертуаром и постепенно, поэтапно раскрывая индивидуальность. Думаю, что педагогическая работа была его призванием.

Путь любого музыканта в искусстве труден и тернист, и, наверное, он становится просто непролазными джунглями для тех, кто, вопреки обстоятельствам, хочет обрести славу и успех. Михаилу Бабкеновичу все это было глубоко чуждо: он любил «не себя в искусстве, а искусство в себе». И даже когда я однажды посетовала на то, что все время учу новый репертуар, а концертов не так много, он ответил: «*Зато это очень обогащает*». Как далека подобная позиция от тех взглядов, которых придерживаются сегодня молодые исполнители и педагоги: побольше конкурсов, наград, званий, престижа, денег наконец! А репертуар? — Подумаешь, с ним можно и подождать...

Как работал Михаил Бабкенович? Он никогда не «давил» на ученика, был очень терпелив и вместе с тем настойчив. Каждому давал шанс сыграть произведение до конца и только потом делал меткие замечания. В момент исполнения он весь превращался в слух. А слух и память у него были просто уникальны. Многие сочинения он знал наизусть, а если и не знал, то не мог пропустить ни одной фальшивой ноты в чем-либо исполнении. Но настоящее чудо начиналось, когда он садился к инструменту и показывал отдельные фрагменты, часто играя сочинение от начала до конца. Эти показы не носили назидательного характера («делай как я!») — скорее они становились подсказкой, маленьким мостиком, ведущим к поиску смысла сочинения (да и то только в том случае, если ты сам еще находился в поисках этого пути). Михаил Бабкенович был не только великолепным солистом, но и чутким аккомпаниатором. В ансамбле он умел слушать и направлять своего партнера в нужное русло, его поддержка, как дружеское плечо, была очень надежна. Вспоминаю, как мастерски аккомпанировал он мне в концертах Рахманинова, Листа, Сен-Санса. А во Втором концерте Брамса партию оркестра пришлось играть мне, а Михаил Бабкенович с блеском выступил в роли солиста. Это его исполнение в концертном зале училища в 1993 году я помню до сих пор.

Михаил Бабкенович никогда не ломал уже сложившуюся художественную концепцию, если она шла от верной трактовки авторского замысла и была по-своему убедительна. «Каждый умирает в одиночку!» — иногда говорил он, если приходилось сталкиваться с серьезной пианистической трудностью, как бы показывая, что здесь он бессилен. Наверное, ему было бы много проще «перекраивать» учеников «под себя», бесцеремонно вторгаясь во внутренний мир каждого, ведь именно так и по сей день работают многие педагоги не только в колледжах, но и в вузах. Но Михаил Бабкенович никогда не делал этого! Безусловно, ему приходилось заниматься грубой черновой работой с нерадивыми студентами, но это особый случай, не имеющий никакого отношения к музыке, и остается только сожалеть о том, что преподаватель такого уровня вынужден был тратить свое драгоценное время на столь неблагодарный труд.

Михаил Бабкенович никогда не выходил из себя и не срывался на крик. Помню, как на третьем курсе я должна была играть на классном вечере три этюда Скрябина. Не рассчитав времени, я приехала с опозданием на полчаса, когда концерт уже был окончен. Отчаянию моему не было предела! Михаил Бабкенович был очень несчастен, но не показывал вида, только сказал: «*Ну что, ты испортила все впечатление от концерта: без*

тебя он не получил настоящей кульминации. — И добавил — Может, потом как-нибудь расскажешь, что произошло...»

Уже учась в консерватории у Натальи Донатовны Юрыгиной (Гноенской), я приходила к нему поиграть отдельные произведения, и он всегда подсказывал мне какие-то очень тонкие и нужные вещи. Помню, как мы играли с ним Второй концерт Листа, Четвертую балладу Шопена, Шесть пьес Брамса ор. 119, этюды Скрябина ор. 12... А вот работа над Вторым скерцо Шопена у меня почему-то не клеилась; несмотря на то что текст был выучен давно, никак не получалась побочная партия. Михаил Бабкенович сразу сказал, что он это скерцо не исполнял, но тут же наиграл эту «злополучную» лирическую тему. На выручку снова пришла его музыкальность, он просто «изобразил» фрагмент так, как чувствовал своим нутром. И — о чудо! — я сразу все поняла. После этого все встало на свои места и проблем больше не возникало.

Наверное, именно в ней, в природной музыкальности Михаила Бабкеновича, кроется причина того, что любое его исполнение, будь то концерт Брамса, соната Скрябина, прелюдии Шопена или сочинения Бабаджаняна — трогали до слез и запоминались на долгие годы. Музыкальность эта, несомненно, была врожденной и поистине феноменальной. Благодаря ей даже случайные погрешности в игре никогда не вылезали на первый план: рядом с прекрасным зданием, возведенным из музыкальных звуков, они были просто незаметны и незначительны, как мелкие сорняки у подножия замка. Михаил Бабкенович обладал также природным артистизмом и чувством формы. Его великолепная техника в сочетании с ярким темпераментом и эмоциональностью придавали всему, к чему он ни прикасался, черты неповторимого своеобразия и пианистического блеска. Особенно удавались ему сочинения Скрябина, их полетность и экзотичность, в которых романтический талант музыканта раскрывался в полной мере.

Михаил Бабкенович был человеком очень разносторонним и любознательным. Его интересовало абсолютно все — от музыки, картин, книг до вкусов и увлечений молодых людей, с которыми он много общался. Именно поэтому разговоры с ним, в том числе и во время урока (если вдруг кто-то не пришел или опоздал), составляли глубокое наслаждение и могли длиться часами. Он тонко чувствовал юмор, любил и понимал хорошую шутку. Даже молчание Михаила Бабкеновича всегда было очень красноречивым: в этот момент он как бы всей душой срастался со своим собеседником, внутренним оком пытаясь разгадать магический квадрат его судьбы. Он старался не пропускать концерты в училище, выступления преподавателей и даже наши теоретические Клубы Шостаковича, организованные по инициативе И. В. Злобинской. С коллегами по цеху — Эльгой Арменовной Адамьянц, Павлом Абрамовичем Хазановым, Г. Н. Фрадкиной, Л. К. Зайонц, С. Н. Лачиновым, И. А. Никитиным, А. В. Моздыковым — его связывали неизменно дружеские отношения. По инициативе Михаила Бабкеновича в училище были подготовлены творческие вечера, посвященные Листу, Скрябину, Брамсу, Бабаджаняну и другим композиторам.

При всем этом Михаил Бабкенович был абсолютным бесребреником, человеком, всем своим существом преданным искусству. Наверное, он чувствовал во мне исполнительскую жилку и предлагал поступить в Нижегородскую консерваторию на фортепианное отделение. «...А я буду с тобой заниматься», — говорил он. Увы, я не вняла советам

моего учителя, взяв курс на факультет теории и истории музыки в Московской консерватории. Но даже тогда, в период подготовки к поступлению, Михаил Бабкенович абсолютно бескорыстно занимался со мной весь год, приходя в училище чуть ли не к 8 утра. Мы взяли совершенно новую программу: Прелюдию и фугу фа-диез минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Фантазию фа минор Шопена, Вторую сонату Скрябина, два этюда-картины Рахманинова.

Вообще, о его пунктуальности ходили легенды. Если мы договаривались о встрече на определенное время и я вдруг приходила раньше, Михаил Бабкенович уже был на месте. Не знаю, когда он отдыхал; за все время, что я его знала, он ни разу не болел и не пропускал занятия. Ну, а если кто-то пришел в училище в 7 утра или сидит до 10 вечера, в диспетчерской уже знали: это мог быть только Михаил Бабкенович...

Осенью нас посылали «на картошку», на сбор урожая в местные совхозы. Все одевались в соответствии с предстоящим трудом — кто в чем. Но Михаил Бабкенович был в своем неизменном костюме, чем вызывал подтрунивание всего дамского преподавательского коллектива. Впрочем, ему это было безразлично. Имело значение лишь то, что здесь находятся его студенты, а перед ними он не может выглядеть кое-как: ведь он их Учитель.

Делать добро окружающим людям было для Михаила Бабкеновича так же привычно, как для некоторых других строить всякие козни. С его легкой руки я стала работать художественным руководителем музыкального коллектива в закрытом научно-исследовательском институте с замысловатой аббревиатурой ИПРОМАШПРОМ. Случилось это уже на первом курсе консерватории. В большое здание на углу Селезневской и площади Коммуны (ныне площадь Суворова) я приходила два раза в неделю, чтобы позаниматься и пообщаться с замечательными людьми, влюбленными в музыку. Наверное, учиться на двух факультетах и одновременно работать (пусть и не каждый день) было нелегко. Но, выходя вечером из стен института, я каждый раз летела как на крыльях, даже несмотря на утреннюю органную репетицию в 7 утра — настолько там было хорошо! Сколько смеха, юмора и веселья было в наших капустниках и вечерах художественной самодеятельности, куда, наряду с людьми уже почтенного возраста, вовлекалось огромное количество молодежи! Именно там я нашла настоящих друзей, которых и по сей день вспоминаю с огромной нежностью: нашего режиссера Владимира Васильевича Демина, поющих артистов Г. А. Дегтяреву и В. А. Бычкова, Марину Мизерову и Сергея Лобаня, П. Г. Сретенского и гитариста-«слухача» Валентина Платова, великолепную танцовщицу и педагога-хореографа Л. И. Кузьмину и, конечно, рано ушедшего из жизни талантливого инженера-конструктора, а по совместительству домриста и мандолиниста Э. Н. Евдокимова. Многих из них я назвала бы истинными героями нашего времени — людьми, скромно выполняющими свое предназначение на земле и высоко несущими звание Человека.

Шли годы. Уже учась в консерватории, я поняла, что не могу жить без исполнительства. Тяга к живому и непосредственному музицированию все-таки взяла верх над теорией, и я стала органисткой. Михаил Бабкенович проявил к этой новой моей специальности большой интерес. После моего дипломного выступления в Малом зале он шутливо заметил: «*Почему так вяло? Валерьянки напилась?*». Увы, это было почти правдой,

потому что в тот момент нервы стали уже сильно сдавать. Но зато когда моя профессор Н. Н. Гуреева объявила, что мне поставили чистое «5» и, главное, что меня очень похвалил выдающийся пианист В. К. Мержанов — радости моей не было предела! Это дало мне возможность беспрепятственно поступить в исполнительскую ассистентуру-стажировку.

В дальнейшем Михаил Бабкенович приходил на все мои концерты. Даже сейчас мне порой кажется... Вот я снимаю трубку телефона, набираю его номер и слышу до боли знакомый голос: «*А, Маша!.. Ну, что скажешь? Когда концерт?..*». Стоило мне позвонить вечером, накануне очередного выступления, как он неизменно отвечал: «Хорошо, я приду». Так было и перед ответственными аспирантскими концертами, когда мне не хватало совета опытного музыканта: я звонила Михаилу Бабкеновичу и он приходил, чтобы послушать меня и сделать необходимые замечания. Мы прошли с ним все органые прелюдии Брамса, сонаты и особенно любимую им Токкату, адажио и фугу до мажор Баха. И всегда, независимо от степени моей готовности и от удачности исполнения, у него находились нужные слова: от «*Ничего, все было не так плохо!*» до просто «*Молодец!*».

Однажды, в преддверие нового 1991 года, Михаил Бабкенович, как бы немного смущаясь, подарил мне два своих сочинения — Полифоническую пьесу № 2 и рукописный Хорал, на котором написал: «*Дорогой Маше, моей лучшей ученице, с пожеланием больших творческих успехов (в том числе и органных)*». О том, что он пишет музыку, я, конечно, знала. Но эти сочинения были настоящим открытием: очень мелодичные, без малейшей претензии на собственное «я» и шокирующую новизну, они, вместе с тем, были очень непохожи на что-либо знакомое. Своеобразие придавали им отголоски армянских песнопений в сочетании с русской колокольностью, имитационным развитием и современной диссонантностью. В тот вечер Михаил Бабкенович немного наиграл, а потом — в ответ на мою похвалу — коротко заметил: «*Да, национальный колорит, конечно, есть*».

В период редакционно-издательской деятельности в журнале «Музыка и время» мне удалось поместить небольшое юбилейное поздравление к 70-летию Михаила Бабкеновича. Он был необыкновенно тронут и решил поучаствовать в литературном жанре, написав небольшую заметку об Эмине Хачатуряне, с которыми его связывали годы искренней дружбы. Мы опубликовали ее вместе с его Элегией Михаила Бабкеновича, посвященной памяти музыканта. Так к моей скромной коллекции добавилась еще одна пьеса.

Вообще училище было для Михаила Бабкеновича родным домом. Он очень любил свою работу — любил музыку, учеников, коллег, само заведение, всю атмосферу творчества и художественного знания. Поэтому, уйдя на пенсию, он потерял нечто очень дорогое и ценное, если не сказать больше — весь смысл своей жизни. Вероятно, это дало мощный толчок для развития болезни и в конечном итоге ускорило преждевременную трагическую развязку.

На два последних моих концерта Михаил Бабкенович уже не смог прийти: он был тяжело болен. Чувствовалось, что он как бы отстранился от жизни и ушел в себя. Но даже в этот период своей жизни он никому не жаловался — о его мучительных страданиях знали только самые близкие люди.

Говорят, что скромность — первый шаг к забвению. Но это не так — для тех, кого действительно любят и ценят! Михаил Бабкенович был и остается для всех нас большим и светлым Человеком, прекрасным Музыкантом, Учителем — любящим нас и еще больше любимым нами.

(впервые напечатано в изд.: Михаил Тетерян. Главное — любить музыку: Сб. ст. — М.: ООО Типография «Момент», 2011. С. 82–90).

Щеславская Мария Викторовна,

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

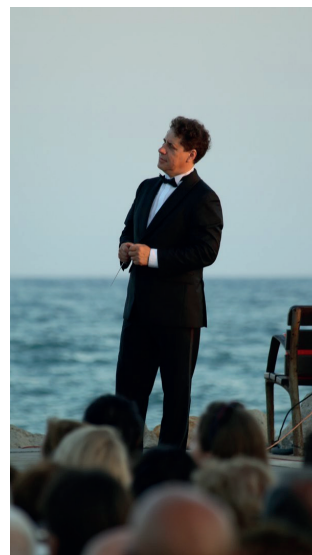
Shcheslavskaya Maria V.,

PhD of art history, Associate Professor of the Department of philosophy, history,
theory of culture and art, Schnittke Moscow State Music Institute

ФОТОГАЛЛЕРЕЯ



И. Шнитке в кабинете



Европейский гастрольный тур Московского камерного Шнитке-оркестра (июль 2017)
(художественный руководитель и дирижер – заслуженный артист РФ,
профессор И. Ю. Громов)



Концерт
в Буитраго-дель-Лосоя

Концерты Московского камерного Шнитке-оркестра в рамках культурной акции
«Дни Москвы в Латинской Америке» (апрель 2018)



Фестиваль в музыкальном доме Альфреда Шнитке
«На пересечении прошлого и будущего – 2018»

Открытие Фестиваля в Саратове

(за столом справа налево:

А. Г. Занорин — ректор Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова;

А. И. Щербакова — ректор Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке,

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор; Бренно Амброзини — известный итальянский пианист, Советник Фонда имени Ференца Листа (Франция), член международных ассоциаций (Италия,

Германия, Испания и др.), президент “Asociación Piedra Franca” в Саламанке и “Círculo de Estudios Franz Liszt”;

А. С. Островский — известный скрипач и педагог, руководитель и основоположник «Русской музыкальной академии города Дортмунд»; И. Ю. Громов — Заслуженный артист РФ, художественный руководитель Московского камерного Шнитке-оркестра, Симфонического оркестра МГИМ им. А. Г. Шнитке, зав. кафедрой оркестрового мастерства МГИМ им. А. Г. Шнитке, профессор



Зрительный зал МГИМ им. А. Г. Шнитке на концерте Фестиваля в музыкальном доме Альфреда Шнитке «На пересечении прошлого и будущего — 2018» (на первом ряду слева направо: И. А. Корсакова — проректор по научно-исследовательской деятельности МГИМ им. А. Г. Шнитке; В. М. Тропп — Заслуженный деятель искусств РФ, профессор



МГК им. П. И. Чайковского, зав. кафедрой специального фортепиано РАМ им. Гнесиных; И. Ф. Шнитке — председатель жюри Первого международного конкурса музыкантов-исполнителей имени Альфреда Шнитке; А. И. Щербакова — ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор)



Объявление итогов Государственного экзамена в Гамбургском кабинете Альфреда Шнитке (слева: В. Н. Юнусова — профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения; в центре: Н. И. Ефимова — проректор по научной работе, профессор Академии хорового искусства имени В. С. Попова, доктор искусствоведения; справа: А. Г. Алябьева — зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, доктор искусствоведения, профессор)



Победители конкурса по музыкально-теоретическим дисциплинам имени А. Г. Шнитке — курсанты Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова в Гамбургском кабинете Альфреда Шнитке в МГИМ им. А. Г. Шнитке, преподаватели и члены жюри



Кафедра философии, истории, теории культуры и искусства (выпускники и профессорско-преподавательский состав) в Московском кабинете Альфреда Шнитке в МГИМ им. А. Г. Шнитке (2018)



Жюри и участники проекта «Пою моё Отечество!» в Московском кабинете Альфреда Шнитке в МГИМ им. А. Г. Шнитке (2018)



Участники фортепианного концерта пианистов-стипендиатов Ассоциации друзей искусства Vita «Испанская душа» в МГИМ им. А. Г. Шнитке (в центре: Виктория Фернандес — руководитель Ассоциации; справа: А. И. Щербакова — ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке; во 2-м ряду: Р. Р. Шайхутдинов — зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке, профессор)



И. Ф. Шнитке и ректор Института А. И. Щербакова в Концертном зале МГИМ им. А. Г. Шнитке

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствоведения, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.

2. Язык издания – русский, английский.

3. К публикации принимаются статьи от 10000 до 20000 печатных знаков (в указанный объем входит аннотация на русском языке, ключевые слова, перечень литературы). Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».

4. Редакция производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редакция принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.

5. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания. В случае необходимости редакция вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.

6. Публикации осуществляются на возмездной и безвозмездной основе. Стоимость услуг по подготовке к публикации и публикации материалов на электронном ресурсе <http://schnittke-mgim.ru/science/> (проверка предоставленных материалов сотрудниками Редакции, рецензирование научной работы членами редакционной коллегии издания – докторами и кандидатами наук, проверка материалов на оригинальность, осуществление технической редактуры, подготовка предпечатного макета, публикация статьи) составляет 700 рублей 00 копеек (Семьсот рублей ноль копеек) без НДС за одну страницу сверстанного материала.

7. Безвозмездная услуга по публикации статьи предоставляется аспирантам очной формы обучения на основании справки, выданной по месту их обучения.

8. К оформлению рукописи предъявляются следующие требования:

– название (Ru – Eng);

– сведения об авторах (фамилия, имя, отчество [полностью] (Ru – Eng); звание, степень, должность (Ru – Eng); место работы [полностью, включая индекс, e-mail] (Ru – Eng);

– аннотация (Ru – Eng) НЕ должна повторять название статьи, рецензии, должна раскрывать суть рассматриваемой научной проблемы, включать главный исследовательский вывод. В аннотации к статье, рецензии должны быть ясно и кратко изложены предмет и задачи исследования, его методика, новизна и главные результаты;

– ключевые слова (Ru – Eng, 3-10 слов и словосочетаний);

– текст статьи выполнен в редакторе Microsoft Word; шрифт Times New Roman; кегль 14 обычный – без уплотнения; текст без переносов; междустрочный интервал –

одинарный; выравнивание по ширине; поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, правое – 1,5 см, левое – 3 см; номера страниц внизу по центру;

- таблицы, схемы, иллюстрации автор размещает в тексте в программе Word;
- ссылки на литературу приводятся по тексту в квадратных (но не в круглых) скобках;
- список литературы располагается в конце текста (входит в общий объем статьи), References.

Рецензирование и экспертиза

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

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2—3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.

2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Искусство музыки: теория и история», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.

3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.

4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.

5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.

6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.

7. Статьи публикуются в журнале в порядке установленной главным редактором очередности.

8. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1–132.

Декларация о соблюдении принципов научной этики

Редакция российского журнала «Искусство музыки. Теория и история» разделяет этические принципы международной научной периодики, поддерживает Кодекс этики научных публикаций, который разработан и утверждён Комитетом по этике научных публикаций www.publicet.org и строит свою деятельность с учётом этических норм работы редакторов и издателей, закреплённых в следующих документах:

- Кодексе поведения и руководящих принципах наилучшей практики для редактора журнала (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors);
- Кодексе поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанном Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE) <http://publicationethics.org/>.

Сборник переводов на русский язык рекомендаций COPE по этике научных публикаций см. здесь.

Контакты

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

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

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

Авторский договор на размещение материалов

Файл в формате doc