

ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

2021 №1 (13)



Сетевое 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 им. 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 им. А.Г.Шнитке—**главный редактор**

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 им. А.Г.Шнитке—**заместитель главного редактора**

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г.Шнитке—**ответственный редактор**.

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

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

Громов Игорь Юрьевич, профессор, заслуженный артист РФ, зав. кафедрой оркестрового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Кизин Михаил Михайлович, доктор искусствоведения, профессор, народный артист РФ, зав. кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Ташлыкова Наталья Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

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

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

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

Редакционный совет

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

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

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

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

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

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

Грамов Игорь Юрьевич, зав. кафедрой оркестрового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке

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

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

Кизин Михаил Михайлович, доктор искусствоведения, профессор, народный артист РФ, зав. кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- А.И. Щербак*ова. Музыка как объект научного исследования7
Н.А. Егорова. Аскольд Муров. «Осенняя симфония» для русского народного оркестра14

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- И. А. Корсакова*. Интервью с доктором педагогических наук, профессором, академиком педагогических и социальных наук, заслуженным работником высшей школы РФ, членом Союза композиторов России Г. М. Цыпиным 22

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- В. А. Горбенко*. Специфика игры в ансамбле медных духовых инструментов (глава из книги)26
Е. И. Рольбина. Европейские скрипичные школы XIX века: исполнительство и педагогика35

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

- Сяо Цзин*. Содержание стандартов современного музыкального дошкольного образования в России40
М. М. Садритдинова. Предпосылки фасилитации в творческой практике отечественных музыкантов-педагогов конца XIX – первой половины XX вв. 45

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

- И. А. Корсакова*. Мемориальная доска погибшим на фронтах Великой Отечественной войны в МГИМ им. А.Г. Шнитке 51
Н. В. Сахарова. Музыканты ДМШ им. Ю.А. Шапорина в годы Великой Отечественной войны 55
Фотогалерея62
Информация для авторов66

CONTENT

MODERN RESEARCH

| | |
|--|----|
| <i>Anna I. Shcherbakova.</i> Music as an object of scientific research | 7 |
| <i>Nadezhda A. Egorova.</i> Askold Murov. «Autumn symphony» for russian folk orchestra | 14 |

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE BY

| | |
|---|----|
| <i>Irina A. Korsakova.</i> Interview with doctor of pedagogical sciences, professor, academician of pedagogical and social sciences, honored worker of the higher school of the Russian Federation, member of the Union of composers of Russia G. M. Tsypin | 22 |
|---|----|

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

| | |
|--|----|
| <i>Vasily A. Gorbenko.</i> The specifics of playing in an ensemble of brass instruments (chapter from the book) | 26 |
| <i>Elena I. Rolbina.</i> European violin schools of the XIX century: performance and pedagogy | 35 |

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

| | |
|--|----|
| <i>Xiao Qiying.</i> The content of the standards of modern musical preschool education in Russia (scientific supervisor Doctor of Pedagogical Sciences, Professor O.P. Radynova) | 40 |
| <i>Mariya M. Sadritdinova.</i> Prerequisites for facilitation in the creative practice of Russian musicians-teachers of the late XIX - first half of the xx centuries | 45 |

MEMOIRS, REFLECTIONS, DOCUMENTS

| | |
|--|----|
| <i>Irina A. Korsakova.</i> Memorial plaque to those who died on the fronts of the great patriotic war at the Schnittke Moscow State Institute of Music | 51 |
| <i>Natalia V. Sakharova.</i> Musicians of the Shaporin children's music school during the Great Patriotic War. | 55 |
| Photo gallery | 62 |
| Information for authors | 66 |

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

МУЗЫКА КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

MUSIC AS AN OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

Аннотация: Статья посвящена анализу значения музыкального искусства в контексте становления и развития культуры, определению и осмыслению его духовных ценностей, предвосхищающих и предопределяющих новые идеи и концепции будущего. Автор подчеркивает, что нет единой универсальной и идеальной модели музыкального искусства, все они являются подсистемами единой сложноорганизованной системы, представляющей собой целостное музыкальное пространство, в котором эти части — подсистемы — находятся в постоянном взаимодействии. Основная задача, стоящая перед исследователем-культурологом, видится в выявлении способов и методов постижения музыкально-философского текста бытия и реализации их в процессе культурологического анализа.

Ключевые слова: культура, музыкальное искусство, художественный мир, научное исследование, культурологический анализ.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the meaning of musical art in the context of the formation and development of culture, the definition and understanding of its spiritual values, anticipating and predetermining new ideas and concepts of the future. The author emphasizes that there is no single universal and ideal model of musical art; they are all subsystems of a single complex system, which is an integral musical space in which these parts — subsystems — are in constant interaction. The main task facing the researcher-culturologist is to identify ways and methods of comprehending the musical and philosophical text of being and their implementation in the process of cultural analysis.

Keywords: culture, musical art, art world, scientific research, cultural analysis.

Культурологическое исследование, обращенное к проблеме изучения феномена музыкального искусства в процессе становления и развития культуры, неизбежно сталкивается с огромным количеством проблем, возникающих из-за сложности и неординарности предмета изучения, который на протяжении исторического пути своего развития претерпевал такие невероятные преобразования, что ставил в тупик высокообразованных исследователей, не способных понять и принять их. Известные нам из истории музыкального искусства высказывания, выдвигающие различные гипотезы о происхождении музыки, пророчащие гибель того или иного жанра музыкального искусства или даже искусства в целом, являются свидетельством того, что даже весьма значительные профессиональ-

ные знания и умения далеко не всегда являются гарантией понимания сущности процессов, происходящих в музыкальном пространстве.

«Пением мира о себе» назвал музыкальное искусство выдающийся современный композитор В. В. Сильвестров. Это высказывание перекликается с определением М. С. Кагана, который называет искусство вообще и музыкальное искусство в частности инструментом самосознания культуры, феноменом художественной коммуникации, непосредственно обращенным «от сердца к сердцу». В эпоху глобального цивилизационного кризиса, сопровождающегося постоянно возрастающей агрессией, дегуманизацией бытия, услышать это «пение, сохранить, осмыслить те вечные смыслы и нетленные духовные ценности, которые оно заключает в себе, понять, что они являются фундаментом Дальнейшего культурного строительства, представляется одной из важнейших и актуальнейших задач современности. Тем более, что в нарастающей мощи технократической цивилизации великие смыслы и ценности подлинного искусства часто оказываются в тени, заглушаемые победным грохотом массовой культуры.

Свидетельством чрезвычайной сложности изучения феномена музыкального искусства является то, что множественные попытки осмыслить тайну воздействия музыки на человека путем подробного изучения ее элементов, конструкций, жанровых и стилистических особенностей часто не имеют успеха. Но и отказ от попыток осмысления феномена музыкального искусства, полное признание его иррациональной природы тоже не представляется продуктивным, поскольку в музыке таится огромный дар воздействия на человека, дар провидения, предвестия новых идей, концепций, которые еще только созревают в пространстве культуры. «Музыка – это первая ласточка всех изменений в жизни общества. Будучи проведена на землю гением, будучи закреплена в рамках музыкальной традиции, ширясь и разливаясь среди людей, она подготавливает их подсознание к непростому процессу восприятия нового — какой бы сферы жизни — это новое ни касалось» [1, с. 128].

Концепция культурологического исследования строится на определении феномена музыкального искусства как мира непрестанно развивающегося, динамичного, обладающего способностью опережать, предвидеть, предвосхищать явления, которые только вызревают в социуме. Культурологическое исследование феномена музыкального искусства — это сложнейший процесс, в который вовлечены все сферы внутреннего мира личности, поскольку музыка — пространство, где рождается знание-переживание, где эмоция и интеллект действуют синхронно, где мысль обогащается страстным чувством. Это мир, где применима особая логика, которую О. Мандельштам называет «царством неожиданности». По его мнению, анализировать искусство — это «значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательств. Логическая связь для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства!» [2, с. 169].

Культурологический анализ феномена музыкального искусства в контексте становления и развития культуры — это обращение к «мощи доказательств», заключенной в творениях И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, Р. Шумана и Ф. Шопена, П. Чайковского и С. Рахманинова, Д. Шостаковича и И. Стравинского, А. Шнитке и С. Губайдулиной. Это постижение великих смыслов и ценностей, которые созданы ими для своих современников и для будущих поколений, продолжающих открывать, благодаря им, для себя все новые и новые духовные горизонты познания и самопознания. Являясь инструментом самосознания культуры, музыкальное искусство неизбежно становится и инструментом самосозидания, выражением саморазвивающейся сущности культуры, заключающим в себе особое знание о ее структурах, функциях и перспективах развития. Культурология «как система наук о культуре и наиболее общая ее теория» [3, с. 8], призванная постигать прошлое и настоящее культуры человечества как сверхсложной саморазвивающейся системы, не может оставаться в стороне от этих процессов. Обращение к музыкальному искусству как носителю смыслов и ценностей культуры, инструменту ее самосознания и самосозидания, несомненно, находится в поле культурологической мысли современности.

«Культурология возникла на пересечении истории, философии, педагогики, этики, социологии, этнографии, антропологии, социальной психологии, эстетики, искусствознания и др. Междисциплинарный характер культурологии выражает общую тенденцию современной науки к интеграции, взаимовлиянию и взаимопроникновению различных областей знания при изучении общего объекта исследования» [3, с. 37]. Все эти (и другие) области знания имеют самое непосредственное отношение и к феномену музыкального искусства. Этим и обусловлен междисциплинарный характер культурологического анализа музыкального искусства как феномена, воплощающего в себе смыслы и ценности культуры, но не в застывшем состоянии музейного экспоната, а в процессе их рождения, самоутверждения, функционирования и трансформации. А из этого следует, что культурологический анализ неизбежно обращает исследователя к истокам рождения и становления музыкального искусства, представляющего собой особый способ осмысления мироздания и передачи этого знания через время и пространство, к изучению пути, по которому на протяжении тысячелетий движется человек, стремясь к постижению сущности бытия.

При этом, обращаясь к феномену музыкального искусства в поиске путей к межкультурному диалогу, что сегодня представляется важнейшей магистралью развития культуры, очень важно осознавать, что каждый народ «поет» о том, что им пережито на протяжении тысячелетий, о том, в чем он видит свое предназначение, свою миссию, на своем музыкальном «языке». Что это «пение» есть выражение духовной культуры народа, его ментальности, его мироощущения, его осознания себя в пространстве культуры. Может быть, именно этот опыт народа, обретенное им на протяжении долгих веков «знание до знания», отзвук ушедших миров является сущностью загадки необычайной интуиции, предви-

дения, предощущения, провидческого постижения будущего, свойственного музыке как «культуре в культуре»?

Поэтому обращение к музыкальному искусству как объекту культурологического анализа исключает отстраненность, безжизненность, кабинетно-научную объективность. Это включение всего духовного потенциала человека, сотворческий ансамбль ума и сердца, гармоническое единение эмоции и интеллекта, поскольку объект познания — Музыка — способна зачаровывать, втягивать в свое пространство, давать возможность не просто слышать и «видеть» новые художественные миры (новым миром может стать и далекое прошлое, на которое взглянули по-новому), а проникать в новое художественное пространство, постигать его изнутри, потому что постижение — «это всегда творение, это всегда со-творение» [4], а это требует напряжения, порой преодоления себя, сложившихся стереотипов, довлеющих над человеком, догм, всех тех «призраков», которые часто становятся тормозом для духовных исканий.

Личность, Свобода, Творчество — «три кита», на которых испокон веков строится художественное пространство культуры. Homo Faber — Человек Творящий — на протяжении тысячелетий борется за свободу творчества, чтобы суметь постичь окружающий мир, который, по выражению Н. Бердяева, «есть страсть и страстная эмоция», рождающая новые художественные миры, где царствует личность. «Страсть и страстная эмоция» — это то знаниепереживание, которое является двигателем творческого созидания, механизмом активного преобразования мира, духовного пространства, где живут, функционируют и преображаются высшие ценности бытия.

«Страсть и страстная эмоция» — это механизмы, благодаря которым раскрываются тайны мироздания, мысль наполняется чувством, а человек превращается в Homo Faber — Человека Творящего. Творящий и постигающий музыку субъект — это и композитор, и исполнитель, и слушатель, и педагог-музыкант, и исследователь-культуролог. Каждый из них, познавая музыку, творит свое музыкальное пространство, свой духовный мир, повышая, по выражению Н. Бердяева, творческую энергию бытия. Свобода дает ему возможность быть «живым деятелем в бытии», созидателем тех духовных ценностей, которые лежат в основе саморазвивающейся сущности культуры.

Огромная сложность культурологического анализа феномена музыкального искусства заключается еще и в том, что размышления о музыке — это одновременно и размышления о тайне творчества, тайне созидания художественного пространства культуры, во все времена и у всех народов связанной с человеком, его уникальным даром, потому что «большой художник одаряет нас своим искусством... оповещает нас о прелести его личности сильным излучением какой-то благодатной энергии, похожей на умение светить в темноте... на свете нет лучшей радости, чем талант другого человека, весь его дар — это дар нам» [1, с. 197]. В этой поэтической «формуле» Б.А. Ахмадулиной зашифрована сущность художественного творчества, которое, несомненно, есть «доблестное служение гармонии», но гармонию эту создает сам творец и, чтобы постичь ее, необхо-

димом постичь творца, те смыслы и ценности, которые облекает он в особую, конструктивную и знаковую грань музыкальной формы, «кодирует» в нотном тексте, бережно «укрывает» во внутренней грани музыкальной формы, в мире созданных им художественных образов.

Чем ярче и самобытнее созданный художественный мир, тем дальше уходит он от сложившихся в каждом конкретном историческом отрезке времени и пространства норм, тем сложнее современникам понять и оценить его. Порой необходимы столетия (как это было с И. С. Бахом), чтобы уровень личности творца и значимость его творений в духовной культуре человечества стали очевидны, но уже не современникам, а потомкам. Это связано с тем, что каждый великий художник не отражает, а преображает окружающий его мир, создавая новую реальность, некую метареальность. Чудо постижения этой метареальности заключено в способности человека проникать сквозь знаковую и конструктивную грань музыкальной формы в таинство художественно-образного мира, в его эстетику и поэтику, в то пространство, где «уникальная художественная мысль отливается в уникальную художественную речь» [5, с. 354]. Именно в уникальности художественной мысли, которая воплощена в уникальной художественной форме, заключается и огромная сложность их постижения современниками.

Не случайно огромное количество художников, выстроивших свое неповторимое мироздание, не получили единодушного, безоговорочного признания при жизни. Перечисление имен великих музыкантов, «обиженных» своими современниками могло бы занять сотни томов. «Обиженных» не только консервативной и часто не слишком сведущей в тонкостях композиторского творчества публикой, но и высокообразованными критиками, каждый из которых предлагает услышать в творчестве того или иного композитора то, что слышит он сам, а это далеко не всегда соответствует голосу самого композитора, который необходимо постичь, прочувствовать, ощутить ту муку и ту радость, которую несет его муза.

На эту проблему обращает особое внимание М. С. Каган, когда отмечает, что «особенность психологии искусства состоит в том, что художественное произведение изучается здесь не само по себе, как некая данность, а берется в отношении, с одной стороны, к процессу художественного творчества, а с другой — к процессу художественного восприятия» [6, с. 6]. Кроме того, он предлагает изучать феномен художественной коммуникации с позиции художественно-критической интерпретации, с позиции ценностного осмысления и оценки тех уроков, которые извлекает постигающий художественное произведение субъект.

Концепция культурологического исследования строится также на убеждении в том, что нет единой универсальной и идеальной модели музыкального искусства, как нет единого идеала Красоты, одинаково воспринимаемого всеми жителями Земли. Существует множество моделей, но все они представляют собой не просто части, в сумме своей составляющие мировую музыкальную культуру, а являются подсистемами единой сложноорганизованной системы, которая являет собой целостное музыкальное пространство, в котором эти части — подсистемы — находятся в постоянном взаимодействии, влияя друг на

друга и дополняя друг друга. «Можно сказать, что художник тем и отличается от человека, лишенного творческого дара, что он включен в качестве элемента во вселенский континуум, и в нем — элемент этого гигантского целого — вибрирует и бьется ритм мира, его пульс» [5, с. 396].

Это то свойство, что изначально присутствует в музыке, открывающей новую метареальность, в которой жизненная сила, познание и самопознание образуют особое звучащее пространство бытия. Чудо формирования этой метареальности сокрыто в тайне художественного творчества, где объединяются прозрения будущего и глубинная связь с истоками, осознание высочайшего предназначения искусства и сложнейший мировоззренческий комплекс, закодированный в нотном тексте. В этом музыкально-философском тексте скрыта сама идея культуры как саморазвивающейся системы, в которой постоянно рождаются, самоутверждаются, функционируют и трансформируются высшие смыслы и ценности бытия. Выявление способов и методов постижения этого музыкально-философского текста и реализация их в процессе проведения культурологического анализа составляют основную задачу, стоящую перед исследователем-культурологом.

Литература

1. Психология художественного творчества. хрестоматия / [сост. К. В. Сельченко]. — Минск: Харвест, 2003. — 751 с.
2. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура : [Сборник] / О. Мандельштам. — М.: Сов. писатель, 1987. — 319 с.
3. Культурология : учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. — Москва : Высш. образование, 2007. — 566 с.
4. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. — Санкт-Петербург : Азбука, 2014. — 219 с.
5. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь [Текст] : опыт системного исследования музыкального искусства : монография / Морис Бонфельд . — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. — 646 с.
6. *Каган М.С.* Избранные труды в VII томах. Том.1. Проблемы методологии. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2006 . — 356 с.

References

1. Psihologiya hudozhestvennogo tvorchestva. hrestomatiya / [sost. K. V. Sel'chenok]. — Minsk. Harvest, 2003. — 751 s.
2. *Mandel'shtam O.E.* Slovo i kul'tura : [Sbornik] / O. Mandel'shtam. — M.: Sov. pisatel', 1987. — 319 s.
3. Kul'turologiya : uchebnik / pod red. Yu. N. Solonina, M. S. Kagana. — Moskva : Vyssh. obrazovanie, 2007. — 566 s.
4. *Nicshe F.* Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [Tekst] / Fridrih Nicshe ; [per. s nem. G. A. Rachinskogo]. — Sankt-Peterburg : Azbuka, 2014. — 219 s.

5. *Bonfel'd M.Sh.* Muzyka: Yazyk. Rech' [Tekst] : opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva : monografiya / Moris Bonfel'd . — Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2006. — 646 s.
6. *Kagan M.S.* Izbrannye trudy v VII tomah. Tom.1. Problemy metodologii. — Sankt-Peterburg: ID «Petropolis», 2006. — 356 s.

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 Institute of Music, e-mail: rector@schnittke.ru

Н.А.Егорова

АСКОЛЬД МУРОВ. «ОСЕННЯЯ СИМФОНИЯ» ДЛЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРА

ASKOLD MUROV. «AUTUMN SYMPHONY» FOR RUSSIAN FOLK ORCHESTRA

Аннотация: В данной статье охарактеризовано творчество выдающегося сибирского композитора А.Ф. Мурова. На материале «Осенней симфонии» показано тесное взаимодействие общеевропейской и русской культуры в музыкальном языке композитора.

Ключевые слова: А.Ф. Муров, творчество, «Осенняя симфония», музыкальная форма, тематизм, тональная сфера.

Abstract: This article describes the work of the outstanding Siberian composer A.F. Murov. The material of the «Autumn Symphony» shows the close interaction of pan-European and Russian culture in the musical language of the composer.

Keywords: A.F. Murov, creativity, «Autumn Symphony», musical form, thematism, tonal sphere.

Аскольд Федорович Муров является одним из самых известных композиторов современности, в творчество которого включены практически все существующие жанры. Вокально-хоровое творчество включает кантаты, ораторию, хоровой цикл «Из сибирской народной поэзии», хоры без сопровождения. Камерную музыку представляют Партита для фортепиано, Рококо-трио для скрипки, виолончели и клавесина, песни, романсы, цикл для декламатора, солирующие и инструментальные ансамбли «Блокиана». А.Ф. Муров — автор опер «Великий комбинатор», оперетты «Умные вещи», балета «Мойдодыр», музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам. Главным приоритетом для него являлась крупная форма. Композитор написал 10 симфоний. В числе произведений для русского народного оркестра — двойной концерт для флейты, гобоя и оркестра, концерт «Вознесенский Собор», Сюита из музыки к пьесе «Вишневый сад».

А.Ф. Муров — глубоко русский композитор. Ведущей в его творческой деятельности является тема Родины, показанная в различных аспектах — в размышлениях о ее будущем развитии, о судьбах русской культуры и современного искусства, об историческом прошлом и настоящем Сибири. Эта тема прозвучала в кантате «Сибирские свадебные песни», хоровом цикле «Из сибирской народной поэзии», в хорах без сопровождения на народные тексты «Песни села Балман», в «Тобольской симфонии» и многих других. Наиболее четко изложена основная мысль творчества композитора в написанной в 1975 году кантате «Русские портреты» (на слова Н.П. Огарева), в которой говорится о могуществе духовных сил России и высказывается пророческая мысль о том времени, когда «Русь вперед помчится вольная».

Для каждого периода творчества Мурова характерны различные стилевые черты. Так, один из них охватывает инструментальные симфонии и характери-

зуются следующими качествами: резкая контрастность образов, обусловленная конфликтом (во Второй и Четвертой симфонии); тяготение к песенному типу тематизма, связанному с позитивными образами, обладающему большими возможностями широкого мелодического развития; предельно краткие темообразования, не заключающие в себе «силы» в мелодическому разливу. В 70-ые годы интенсивные поиски в области колорита приводят к неожиданным сопоставлениям: камерный вокальный цикл и звучание симфонического оркестра, четырехчастная симфония и мягкая звучность русского народного оркестра.

«Осенняя симфония» Аскольда Мурова – одно из глубоко личных сочинений композитора, созданное в 1978 году для русского народного оркестра. Это подчеркивается наличием в ней знаков — символов: А — F — М (Аскольд Федорович Муров), подчеркивающих мысль, что судьба композитора – художника тесно сплетается с судьбой его страны. Она привлекает высокими художественными достоинствами, выразительными свойствами самой музыки и своеобразием идейного замысла, настроения, колорита. Разительно не похожа она на предшествующие ей симфонии композитора. Если произведения симфонического жанра А.Ф. Мурова отличаются броскостью образов, конфликтностью, яркостью контрастов, масштабностью композиций и мощью звучания, то «Осенняя симфония», наоборот, выделяется приглушенными мягкими красками, отсутствием конфликтов и даже больших контрастов.

«Осенняя симфония» — это размышления автора о судьбах русской культуры и о путях ее развития. В ней ясно различимы два пласта — общеевропейской и русской музыкальной культуры XIX века. Обращение к этим стилевым истокам вряд ли случайно. «Осенняя симфония» раскрывает мысль о том, что современный человек должен воспользоваться высочайшими достижениями культуры прошлого, сохранить ее наиболее ценные стороны.

Обычно в отдельно взятом произведении композитор останавливает внимание на какой-то одной из сторон человеческой деятельности. Так, «Осенняя симфония» воплощает одну ее сторону – медитации и строится на преобладании одного, медитативного, начала, хотя одна из частей представляет действенное начало. Осмысливая данный период русской культуры XIX века, отдавая дань этому ее этапу, автор высказывает сожаление по уже ушедшей столь высокохудожественной эпохе, поэтому характер симфонии — элегический. Эмоциональное состояние закрепляется названием — «Осенняя». То, что оно призвано оттенить явления глубинного порядка, а не создать впечатление пейзажной зарисовки, не вызывает сомнения.

Содержанием симфонии обусловлен и выбор звучащих тембров. Они же, видимо, определили название произведения. Симфония написана для русского народного оркестра, специфика которого видится в более узких по сравнению с симфоническим оркестром границах динамических возможностей. Размах образных характеристик, мощь звучания ему свойственны в меньшей степени. В целом для него более характерны приглушенные краски, матовое звучание, и в этом плане возможно проведение аналогий между общим колоритом музыки симфонии и мягкими, подернутыми дымкой красками осеннего пейзажа. Кроме того, использование русского народного оркестра подчеркивает национальный колорит музыки.

Тип симфонии можно определить как лирико-психологический. То, что музыкальное высказывание носит глубоко личный характер, не оставляет сомнений. Лиризм подчеркивается типом господствующего тематизма — песенным, а также тем обстоятельством, что моменты острых столкновений, сопоставлений, конфликтные разработочные разделы в симфонии отсутствуют. Действенное начало тоже представлено в произведении, но оно существует равноправно, взаимодействует, но не вступает в противоборство.

Совершенно явственно «Осенняя» обнаруживает черты камерного варианта жанра симфонии. Проявляются они во всем — в образном содержании, масштабах сочинения, в особенностях изложения и развития материала, а также в характере звучания. Обращает на себя внимание краткость произведения, хотя ее структура представлена четырехчастным циклом. Эта лаконичность во многом обусловлена тем, что тематизм произведения концентрирован, в нем отсутствуют общие места, следствием чего являются краткие, сжатые развивающие разделы. Влияние камерности можно увидеть еще и в том, что фактурная ткань очень прозрачна. Если камерные симфонии обычно создаются для малых, подчас индивидуализированных и экспериментальных составов, то факт обращения в «Осенней» к русскому народному оркестру также можно рассматривать как проявление камерности.

Главенствующим в произведениях А.Ф. Мурова является мелодический тематизм. Большинство тем согрето глубоким чувством. Пожалуй, наивысшее выражение в симфонических сочинениях композитора мелодическое начало получает в «Осенней симфонии», тематизм которой в результате анализа определяется как песенный по преимуществу. Его особенности видятся в напевности, плавности и естественности движения мелодии. Кроме этих черт, песенный тематизм характеризуется внутренним единством, отсутствием в темах-мелодиях внутренних контрастов, непрерывностью их течения, широкой развернутостью и замкнутостью. Песенным темам свойственны относительная простота мелодического рисунка и певучесть интонаций. Все темы «Осенней симфонии» обнаруживают различные стилистические истоки.

Знаменательным представляется обращение композитора к четырехчастному циклу, тогда как во всех предшествующих симфониях, за исключением Первой, количество частей в цикле варьируется. Так, Вторая и Четвертая симфонии трехчастны, Третья — восьмичастна, «Тобольская» — двенадцатичастна. Таким образом, после проб и поисков в области структуры симфонического цикла А.Ф. Муров вернулся к его традиционному типу.

Необычно преобладание в музыке «Осенней симфонии» спокойных темпов. Так, темп первой части, проставленный по метроному = 72, второй части = 54-58, третьей части = 112, и абсолютно не традиционно темп четвертой части = 52-56. Части симфонии достаточно просты по своему строению: первая часть написана в трехчастной форме, вторая представляет собой как бы два куплета с припевом, третья — сонатная форма с зеркальной репризой, четвертая часть — варьированная куплетность с чертами трехчастности. Симфонии свойственна удивительная цельность — образно-эмоциональная, интонационно-тематическая, колористическая. Анализ симфонии подтверждает это ощущение.

Первые ассоциации, которые вызывает музыка первой части симфонии, связаны с эпохой раннего романтизма, с Шубертом. Обращает на себя внимание не внешнее сходство оборотов, интонаций — его там нет, а сам характер тематизма, его песенность. Но главное заключается не в этом, а в образности. Шубертовскую музыку отличали большая искренность, простота, ясность, чистота, непосредственность эмоционального высказывания. Эти качества ушли из современной музыки, уступив место обостренным и нередко гипертрофированным эмоциям. В XX веке возникает недостаток общения, человечности, доброты, искренности в отношениях, и не случайно в 70-ые годы наибольший отклик у слушателей вызывают произведения, которые пытаются привнести в нашу жизнь именно эти качества. Те ушедшие романтические идеалы, по которым звучат ноты сожаления в первой части «Осенней симфонии», в целом были присущи искусству XIX века. В ней проскальзывают шубертовская печаль, мягкая элегичность. А.Ф. Муров в этой музыке нашел близкие себе и людям своей эпохи чувства и мысли.

Основная тема первой части симфонии, излагающаяся на протяжении 12 тактов, представляет собой сравнительно простую по интонационному складу мелодию с ярко выраженной тональной основой. Она звучит у солирующей флейты на фоне балалаечного аккомпанемента. Мелодическая линия, строясь на аккордовых звуках, обрисовывает полный классический гармонический оборот: T — II7 — D — T. Истоки этой темы — в мелодиях общеевропейского типа с их опорой на главные ступени лада, четкие гармонические функции, автентичность. В завершающем тему четырехтакте происходит концентрация автентических интонаций, причем трезвучие 5-ой ступени сменяется более неустойчивой и напряженной гармонией вводного септаккорда.

Мелодическая насыщенность тесно связана с такими приемами тематического развития, как мелодико-вариантное и тональное варьирование сравнительно протяженных и устойчивых построений. Тональное варьирование темы начинается уже в экспозиционном разделе первой части, где она излагается сначала в a-moll, затем без интонационных изменений переносится в cis-moll. В цифре 3 автор использует вариантный тип развития, который влечет за собой более свободный характер изменений, когда, помимо мелодико-интонационной и ладово-гармонической сторон, затрагиваются структура и ритм.

Обратимся к тональному плану первой части «Осенней симфонии». В его логике хорошо прослеживается доминантовая направленность. В первом разделе части движение устремлено от основной тональности a-moll с кратким отклонением в тональность третьей ступени — C-dur, с прохождением через cis-moll с аналогичным отклонением в E-dur, к минорной доминанте среднего раздела части — e-moll. Функциональная природа музыки столь сильна, что совершенно явственно определяется тональная опора ми минора. Репризное проведение темы звучит в соль миноре. В итоге тональный план представляет собой направление по звукам доминантового септаккорда: первое проведение темы — a, второе проведение — cis, средний раздел — e, реприза — g (a — cis — e — g). Эта особенность способствует созданию напряженности в небольших по масштабу разделах.

Природа тем «Осенней симфонии» оказывает влияние на особенности фактуры. Во всех частях оркестровая ткань организована четко и ясно — она почти всегда разделяется на мелодию и аккомпанемент. Мелодия, как правило, поручается одному инструменту либо группе однородных инструментов; функции сопровождения выполняет контрастная оркестровая группа.

Так, в первой части экспозиционные проведения темы отданы последовательно флейте и баянам, а в репризе — гобою и флейте в унисон с домрами: в обоих случаях группа балалаек берет на себя свойственную ей аккомпанирующую функцию. Само начало первой части — небольшой вступительный раздел, лишь настраивающий на восприятие последующей темы — также вызывает ассоциации с песенным жанром, где несколько тактов аккомпанемента предшествует собственно песне.

Значительно отличается от описанной фактура изложения темы второй части. В ней имеют место полифонические черты. Вторая часть позволяет говорить о различных проявлениях мелодического начала в симфониях А.Ф. Муро́ва. В некоторых случаях оно заключается в монодийности изложения, в большой свободе структурной, метрической и интонационных линий, непредустановленности их развития и в тяготении к пространственности.

Мелодия второй части — несколько суровая, аскетичная, архаичная — отличается большой широтой и свободой мелодического развертывания, интонационным своеобразием, восходящим к старорусским напевам. Ей свойственны черты древнерусских мелодий: длительное непрерывное вариантное развертывание, изложение крупными длительностями, метрическая свобода, постепенное завоевание ладовых устоев и расширение звукового диапазона. Переменность размера влечет за собой, естественно, изменение дирижерских схем. Еще более ощутима национально-русская природа музыки в каденции, или, как мы ее называем, в припеве. Щемящая мелодия флейты представляется как бы воспроизведением архаического русского наигрыша. Черты архаики можно усмотреть в нешироких по звуковому объему попевах, в том, что тоника помещается в середину звукоряда. Импровизационный характер изложения, попевочная структура тематизма весьма характерны для русского народного музыкального творчества. Размеры каденции напоминают протяжную лирическую песню. Кроме того, национальную окраску звучанию придает тембр — высокий регистр флейты ассоциируется с наигрышем свирели. Каденция флейты звучит на фоне аккорда, который снимается дирижером вместе с окончанием мелодии. Несколько неожиданным представляется использование песенно-припевной структуры во второй части, где она соединяется со старинной церковной мелодикой.

Черты, присущие национально-русскому мышлению, заключены в особенностях ладовой организации второй части симфонии. Обобщающими принципами являются плагальность и ладовая переменность. Композитор избирает в этой части типичный для русской музыки квартовый вид ладовой переменности, который усиливает плагальную окраску. На протяжении всей части господствует минорный лад с двумя устоями — f и b . Если для куплета в целом характерен устой f , то для припева — b .

В «Осенней симфонии» можно говорить о двух типах вариантности. Один из них связан с сохранением структуры и темпоритмического рисунка темы. Такая вариантность наблюдается во второй части произведения (второй куплет с припевом является близким вариантом первого). Иной тип вариантности был использован, как было указано, в до-диез минорном проведении темы первой части.

Самая активная — третья часть симфонии, написанная в сонатной форме. Для симфоний Мурова характерно стремление к миниатюрности и преобладание простых трехчастных форм. Миниатюрность проявилась даже в самой быстрой части произведения — третьей, где можно говорить о сонатине, а не сонате.

Главной партии (цифра 16) свойственно стремительное действенное начало в монодическом фактурном изложении. В ней также обнаруживается автентичность интонаций. В ее экспозиционном проведении, как и в первой части, кристаллизуются автентические обороты, усиливающиеся в разработке и репризе. Второе проведение главной партии в экспозиции (цифра 18), отличается от первого ладо-тональной окраской (e-moll — G-dur), в нем использован уже указанный раньше тип тонального варьирования. В отличие от первого проведения — добавлен сухой басовый контрапункт. Затактное строение мелодии требует от мануальной техники дирижера показа точной неполной доли.

Связующая партия (цифра 20), начинающаяся после такта генеральной паузы, — остро маркированная, напряженная, прерывистая из-за постоянных пауз, приходящихся на сильные доли такта. Побочная партия (цифра 22) звучит также в варианном изложении, только второе проведение (цифра 23) представляет собой вертикально-подвижной контрапункт: основная мелодия перемещается в нижний регистр, а в подголоске — настойчивое напоминание основного тонального звука, устоя.

Вся ткань симфонии Мурова необычайно певуча и мелодически насыщена, что также вызвано природой ее музыкального материала. Эта певучесть проникает во все развивающие разделы произведения (средний раздел первой части и разработка третьей части). Ведущая роль вариантного развития обусловлена песенной природой тематизма, она повлекла за собой преобладание в музыке симфонии экспозиционного типа изложения материала и существенное уменьшение доли разработочности. Так, разработка третьей части отличается небольшими размерами и содержит, по сути, лишь новый вариант главной партии. Малая роль разработочности объясняется также отсутствием в этой части, как и во всей симфонии, конфликтных столкновений; различные образные сферы сосуществуют на равных началах, а те, которые воплощены в песенной форме, уже в пределах экспозиции обнаруживают черты внутренней завершенности. Заметим, что приемы развития музыкального материала, используемые в этой части, типичны для классической музыки — членение на мотивы, секвенционное развитие.

Реприза зеркальная, начинается с побочной партии (цифра 27). Материал практически повторяется, только тональный план претерпел изменения (побочная — в ля миноре, главная — в основной тональности (ми минор)). Заканчивается часть полной автентической каденцией, утверждающе и определенно.

В финале симфонии происходит синтез двух различных музыкальных начал: общеевропейского и русского. Тема четвертой части обладает ярко выраженным национальным колоритом, ей свойственна и задушевность, и сдержанная печаль, и раздумье. В теме финала заметны черты, идущие от старой русской музыки: тоника помещается не в начале мелодии, а в ее середине (такое же явление встречалось и во флейтовой каденции второй части). В основной теме соединяются необычайная протяженность, пластичность, свобода течения мелодической мысли, сконцентрировавший в себе национальный стилевый пласт, и особенности музыкального языка, свойственные европейским темам (имеются в виду функционально-аккордовые обороты в мелодии, автентичность): первое проведение мелодии начинается с обрисовки доминантового трезвучия, второе и третье очерчивают доминантсептаккорд. Если в интонационной сфере четвертой части заметны автентические черты, то в ее тональном плане обнаруживаются плагальные особенности (a-d-a).

Музыка XIX века опиралась на тональную систему. То, что каждый отрезок рассматриваемой симфонии может быть тонально определен, каждый аккорд может быть объяснен с точки зрения классической функциональной гармонии, говорит о ясности и устойчивости тональной сферы всего произведения. Ее определенность позволяет употребить такие непривычные для современной музыки категории, как автентичность и плагальность.

Можно сказать, что строение финала, (мы сравнивали форму последней части с варьированной куплетностью, свойственной народной песне), обусловлено особенностями склада его темы. В финале наблюдается тот же принцип фактурной организации материала, как в первой части.

Необходимо отметить, что мелодико-вариантное развитие пронизывает все произведение, так в финале сочетаются оба уже названных способа развития материала — мелодико-вариантный и тональный.

Несколько слов о современности музыкального языка в «Осенней симфонии». Так, мелодиям свойственны большие мелодические ходы, подчас превышающие октаву. Например, в относительно короткой теме первой части октавные перемещения встречаются четыре раза. О современных чертах напоминают элементы политональности (в связующей партии третьей части, в четвертой части), но особенность политональности в рассматриваемом произведении — в ее большой мягкости.

А.Ф. Муров владеет различными видами композиторской техники. Вследствие этого в его музыке можно найти разные виды тематизма, которые нередко сосуществуют в одном произведении, выполняя разнохарактерные художественные задачи. Наряду с сонорным тематизмом в музыке симфоний Мурова немалое значение имеет и такой тип тем, который опирается на серийность, моменты пуантилистические и алеаторические.

В теме второй части можно обнаружить более конкретные связи с подлинными старорусскими напевами — сходные синтаксические структуры и интонационные обороты, неоднократные повторы звуков в сочетании с синкопами, придающие им качества ладовых устоев.

В третьей части представлен несколько иной фактурный вариант, где разделение на мелодию и аккомпанемент происходит внутри оркестровых групп, в результате чего мелодия и ее сопровождение оказываются дублированными несколькими голосами.

Ранее говорилось о структуре каждой части в отдельности и обращалось внимание на ее сравнительную простоту. В основу формообразования «Осенней симфонии» положены структурно завершенные темы. Обратимся теперь к строению цикла.

Основываясь на интонационных процессах, происходящих в симфонии, представляется возможным уподобить первую и вторую ее часть (в которых обрисованы два начала — западно-европейское и национально-русское) — «главной» и «побочной» партиям сонатной формы, третью часть — ее разработке и четвертую часть — репризе, в которой происходит органическое слияние всех интонационных сфер.

«Осенняя симфония» Мурова поднимает этическую проблему. Автор в своем произведении обращается к высоким достижениям мировой культуры: западноевропейской музыке первой половины XIX века и русской музыке, утверждая их непреходящую ценность. В одном из высказываний о своей Первой симфонии А.Ф. Муров подчеркнул стремление создать ее «такими средствами, чтобы она воспринималась непременно как произведение русское и современное». Думается, что эти слова соответствуют каждому произведению, созданному композитором.

Литература

1. Пенская Л.Д. Стилевые взаимоотношения в «Осенней симфонии» А.Мурова. — Новосибирск, 1981.
2. Сохор А.Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки. — М.: Музыка, 1978.

References

1. Penskaya L.D. Stilevye vzaimootnosheniya v «Osennej simfonii» A.Murova. — Novosibirsk, 1981.
2. Sohor A.N. Nekotorye idejno-esteticheskie problemy sovetskoj muzyki. — M.: Muzyka, 1978.

Егорова Надежда Алексеевна,

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры оркестрового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке,

e-mail: egorovanadya2012@yandex.ru

Egorova Nadezhda A.,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of

Orchestral Conducting of Schnittke Moscow State Institute of Music,

e-mail: egorovanadya2012@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

И.А. Корсакова

ИНТЕРВЬЮ

**С ДОКТОРОМ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК,
ПРОФЕССОРОМ, АКАДЕМИКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК, ЗАСЛУЖЕННЫМ РАБОТНИКОМ
ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ,
ЧЛЕНОМ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ**

Г. М. ЦЫПИНЫМ

**INTERVIEW WITH DOCTOR OF PEDAGOGICAL SCIENCES,
PROFESSOR, ACADEMICIAN OF PEDAGOGICAL AND
SOCIAL SCIENCES, HONORED WORKER OF THE HIGHER
SCHOOL OF THE RUSSIAN FEDERATION, MEMBER OF THE
UNION OF COMPOSERS OF RUSSIA G. M. TSYPIN**

Аннотация: интервью с Геннадием Моисеевичем Цыпиным, приуроченное к его юбилею, посвящено творческому пути выдающегося ученого, его взглядам на музыкальное образование, психологию творчества, становление личности.

Ключевые слова: музыка, педагогика искусства, профессионализм, индивидуально-личностное начало.

Abstract: an interview with Gennady Moiseevich Tsypin, timed to his anniversary, is devoted to the creative path of the outstanding scientist, his views on music education, the psychology of creativity, the formation of personality.

Keywords: music, pedagogy of art, professionalism, individual and personal principle.

Добрый день, уважаемые коллеги! Сегодня мы проводим встречу с доктором педагогических наук, профессором, Академиком педагогических и социальных наук, заслуженным работником Высшей Школы Российской Федерации, членом Союза композиторов России Геннадием Моисеевичем Цыпиным. Поводом нашей встречи послужил предстоящий юбилей нашего собеседника. Можно сказать, что Геннадий Моисеевич — Легенда музыкальной педагогики. У него огромное количество учеников по всей нашей стране, и наш ректор — Анна Иосифовна Щербакова — тоже его ученица, чем очень гордится и не скрывает своей благодарности своему Учителю. Книги Г.М. Цыпина известны всему научному сообществу, они вдохновляют молодых исследователей на творчество и новые научные открытия.

— Геннадий Моисеевич, расскажите, пожалуйста, о себе. Как Вы пришли в музыку? С чего всё началось? Как решили стать музыкантом?

— Во многом в моей судьбе принимала участие моя мама. Она сама училась

в консерватории, но в силу обстоятельств не смогла стать профессиональным музыкантом. Именно она передала мне свою любовь к музыке, к искусству. Так что во многом я обязан маме, за что до сих пор ей благодарен. А потом так получилось, что я неожиданно понял: музыка это моё! Я понял, что не могу без этого жить. У меня был товарищ Рома Леденёв — довольно известный композитор, мы с ним часто встречались, дружили. Тогда он учился в ЦМШ (Центральной музыкальной школе), и где-то в третьем или в четвертом классе с его подачи, можно сказать, я тоже поступил в ЦМШ. С этого момента начался мой профессиональный путь: ЦМШ — Консерватория — аспирантура.

— Геннадий Моисеевич, кто Ваши учителя? Кого бы Вы назвали в первую очередь?

— У меня была очень хорошая учительница в Центральной музыкальной школе — Никифорова Серафима Семеновна — известный педагог-музыкант, она мне дала очень много. Ну а в консерватории — такая фигура, как Лев Николаевич Оборин. Это замечательный пианист и педагог (именно в такой последовательности, ведь бывает наоборот: сначала педагог, потом пианист). Его излюбленная манера преподавания — показ на фортепиано. Когда я играл какое-то произведение, то вместо того, чтобы найти какие-то слова, объяснить, что и как, Лев Николаевич садился за второй рояль, мог практически любое произведение сыграть наизусть, произведения любой трудности он играл идеально, в этом смысле он был профессионал экстра-класса, и вся его педагогика заключалась в том, что он оборачивался ко мне и говорил: «Ну, по-моему, вот так!». Это было довольно сложно для ученика, но в то же время это инициировало собственный поиск, собственное творческое мышление, собственное решение задачи. Сейчас я ему очень благодарен за это!

— После окончания Московской консерватории Вы поступили в аспирантуру.

— Да, я поступил в аспирантуру, и там уже у меня произошла «смена курса», совершенно естественная, закономерная, я встретил замечательного специалиста, замечательного человека, которому я очень многим обязан. Это был Алексеев Александр Дмитриевич, профессор Гнесинской академии, воспитавший много известных учеников (одна из них Малинковская Августа Викторовна). И весь мой дальнейший путь в музыке был связан с А.Д. Алексеевым. Я читал его книги, учился у него интеллигентному и профессиональному отношению к музыке, к искусству и к жизни вообще. Светлая ему память!

— Геннадий Моисеевич, Ваша кандидатская диссертация посвящена М. Равелю. Почему Равель? Откуда такой интерес?

— Когда я поступил в аспирантуру, мне нужно было определиться с темой исследования. И здесь решающее слово оказалось за проректором консерватории: Николаев Александр Александрович обратил внимание, что этому композитору в работе консерватории уделялось недостаточное внимание. Мой приход в аспирантуру оказался как раз кстати. «Равель, — сказал А.А. Николаев, —

занимайтесь им!». На тот момент кроме имени этого композитора я о нем ничего не знал, а когда поближе познакомился, я про себя не раз говорил спасибо своему научному руководителю.

— Вы фактически были первым или одним из первых, кто занялся Равелем.

— Да, совершенно верно. К. Дебюсси, М. Равель — эти композиторы были мало исследованы в то время. Это был тот период в науке, когда слово «импрессионизм» связывалось с влиянием Запада и встречало некоторое опасение. Но мне повезло: я занимался музыкой и был далек от высказываний по разным немusикальным вопросам, что и позволило руководству поддержать исследование этой темы.

— Геннадий Моисеевич, после защиты кандидатской диссертации по искусствоведению Вы занялись педагогической проблематикой и защитили докторскую диссертацию по педагогике. Как произошел этот переход?

— Этот переход произошел естественно. Мне нравится педагогика. Мне нравится то, что в этом виде деятельности связано с психологией, со становлением личности, развитием мышления, эрудиции и т.п. А педагогика в сфере искусства особенно интересна, она всегда на первое место выводит личность обучающегося, его отношение к действительности. Педагогика искусства предполагает индивидуально-личностное начало, творческий подход к решению многих проблем. В этой сфере не может быть «дважды два четыре», здесь возможны разные позиции (в свое время по отношению к Равелю и Дебюсси тоже высказывались разные взгляды, только потом всё встало на свои места). Важно, что педагогика искусства инициирует непосредственное, личностное начало, творческий подход к проблеме. И мне нравится инициировать такой подход у своих подопечных.

— А каковы Ваши личностные установки?

— Если говорить в самом общем плане, то — стараться не говорить и не делать ничего такого, о чём я впоследствии мог бы пожалеть. Конечно, это в какой-то мере толкает нас в сторону определенных стереотипов, от которых надо уходить. Но главное, что я должен отвечать за каждое сказанное мною слово или принести извинение — одно из двух.

— А были ли какие-то моменты в жизни, когда приходилось отступать от своих принципов?

— Знаете, бывали такие ситуации... Это было начало 50-х годов, когда не всё разрешалось и в науке, и в искусстве. Поэтому моё увлечение Равелем встречало настороженность со стороны руководства консерватории: как бы не сказать чего-нибудь такого, за что впоследствии к моим руководителям могли быть претензии. Были и более сложные времена — 1948 год... А я стоял где-то на перепутье между 48-м годом и тем, что пришло потом.

— Геннадий Моисеевич, а свободное время у Вас бывает? Чем Вы занимаетесь в свободное время?

— Время, свободное от чего? Понимаете, если «свободное время» понимать как «ничего-не-делание», то это просто невозможно. Наверное, когда мне

было 15-16 лет, я с легкостью решал эти проблемы, а сейчас нужно всегда быть чем-то занятым, делом для себя интересным, а это прежде всего книги, общение с искусством, музыкой, интересными людьми.

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института 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 Institute of Music
e-mail: korsakovaia@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

В.А. Горбенко

СПЕЦИФИКА ИГРЫ В АНСАМБЛЕ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ГЛАВА ИЗ КНИГИ)

THE SPECIFICS OF PLAYING IN AN ENSEMBLE OF BRASS INSTRUMENTS (CHAPTER FROM THE BOOK)

Аннотация. В статье приведена глава из книги ведущего профессора кафедры духовых и ударных инструментов Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке, заслуженного артиста РФ Горбенко В.А., посвященной технике исполнительства на медных духовых инструментах. Особое значение в книге уделяется особенностям ансамблевой и оркестровой деятельности музыканта-духовика, *специфике* работы в составе большого коллектива исполнителей-инструменталистов.

Ключевые слова: характеристика медных духовых инструментов, исполнительские приемы игры, ансамблевое исполнительство, симфонический оркестр, духовой оркестр.

Abstract. *The article provides a chapter from the book by the leading professor of the Department of Wind and Percussion Instruments of Schnittke Moscow State Institute of Music, Honored Artist of the Russian Federation Gorbenko V.A., dedicated to the technique of performing on brass wind instruments. The book pays special attention to the peculiarities of the ensemble and orchestral activity of a brass musician, the specifics of working as part of a large team of instrumentalists.*

Keywords: *characteristics of brass instruments, performing techniques of the game, ensemble performance, symphony orchestra, brass band.*

Характеристика специфики игры в ансамбле медных духовых инструментов включает в себя:

- сущность, содержание и структуру исполнительского процесса, описание его закономерностей и особенностей;
- типологию исполнительских задач, отражающую взаимосвязь и взаимодействие музыкальных выразительных средств;
- структуру, этапы и условия формирования исполнительского мастерства;
- актуальные проблемы ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах.

Необходимо сразу же определиться с такой важной единицей категориального аппарата, как само понятие ансамбль. От трактовки этого понятия полностью зависит точка зрения на любую из проблем ансамблевого исполнительства. Исполнительская деятельность в ансамбле медных духовых инструментов является одним из интереснейших предметов для изучения. И сегодня актуальность анализа опыта ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах, не потеряла своей остроты.

Игру в ансамбле медных духовых инструментов характеризует художественно-выразительное, безупречно согласованное на всех уровнях, технологически и стилистически единое воспроизведение нотного текста, учитывающее природу и исполнительскую специфику конкретных инструментов. Поэтому в процессе работы над музыкальным материалом необходимо искать эффективные пути наиболее убедительного решения частных задач, возникающих перед исполнителем.

Искусство игры в ансамбле медных духовых инструментов, как специфический вид инструментального исполнительского творчества, имеет гораздо более давние традиции, чем оркестровое исполнительство. За многовековой период своего существования этот вид исполнительской деятельности выработал свою специфику, отобрав в ходе эволюции наиболее существенные черты, о которых далее и пойдет речь.

Оркестровые и ансамблевые приемы игры на духовых инструментах имеют как общность, так и различия. Даже у представителей одного, казалось бы, инструментального семейства, например, медных духовых инструментов, гораздо больше отличий в специфике оркестровой деятельности, чем общего. Эти отличия, как под увеличительным стеклом, становятся еще более очевидными при рассмотрении особенностей ансамблевой игры. Каждый из медных духовых инструментов обладает здесь своей спецификой — исполнители не только играют на них в ансамбле по-разному, но и мыслят иначе. Это знание специфики инструментов, особенностей исполнительского мышления и умение использовать его на практике составляют сущность ансамблевого мастерства.

Для того, чтобы проанализировать основные вопросы специфики игры в ансамбле медных духовых инструментов, целесообразно сначала охватить взглядом структуру инструментального исполнительского искусства в целом.

Выделив из смешанных инструментальных ансамблей, включающих в свой состав струнные, духовые, клавишные и ударные инструменты, ансамбли, состоящие только из духовых инструментов, уточним их классификацию. Ансамбли духовых бывают в свою очередь также смешанными — в их составе могут присутствовать как деревянные, так и медные инструменты (классический квинтет: флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна). Ансамбли как деревянных, так и медных духовых инструментов могут образовывать однородные ансамбли (дуэт флейт, трио кларнетов, квартеты валторн, труб, тромбонов, туб и т.д.) и ансамбли неоднородных инструментов (басс-квинтет: две трубы, валторна, тромбон и туба). Сегодня также довольно развита ансамблевая исполнительская

практика и на аутотентичных медных духовых инструментах. Существуют ансамбли букцин, сакбутов, цинков, альпенхорнов, роговые оркестры и др. (См. Приложение 1, рис. 11, 13, 61–66). Исходя из этого, специфика игры в ансамблях духовых инструментов имеет черты, общие для всех ансамблей, и специфические отличия, свойственные только конкретным их разновидностям.

Природа исполнительства на духовых инструментах, связанная с особой ролью дыхания, объединяет все ансамбли с их участием, независимо от составов. Игра же в ансамблях медных духовых инструментов имеет общность, связанную, прежде всего, с особенностями звукоизвлечения. Столь же немаловажным является артикуляционное сходство мысленных речевых слогов на мундштучных инструментах, связанное с едиными принципами работы амбушюра. Еще одной из точек соприкосновения является акустическое сходство генерации звука на этих инструментах.

Сущность, содержание и структура исполнительского процесса в ансамблях разного состава одинаковы. Они представляют собой равноправное соотношение технологического и художественного аспектов. Как правило это: формирование единого исполнительского замысла произведения, его техническая реализация в ходе репетиционной работы и публичное исполнение произведения.

Специфика составляющих исполнительского ансамбля медных духовых инструментов проявляется в следующих вопросах практической деятельности музыканта-инструменталиста, которые далее раскрываются подробнее:

- специфика трактовки нотного текста и формирования исполнительского замысла;
- культура работы над степенью соподчиненности голосов в музыке полифонического и гомофонно-гармонического складов;
- исполнительские задачи, отражающие взаимосвязь и взаимодействие музыкальных выразительных средств;
- акустические условия исполнительской деятельности (особенности пленэрного, камерного и сценического музицирования).

Говоря о трактовке нотного текста и об исполнительском замысле, нет необходимости в еще более подробном рассмотрении вопросов герменевтики или ее прикладного аспекта именно к ансамблям медных духовых инструментов. Пожалуй, стоит обратить серьезное внимание скорее на правильное прочтение нотных текстов авторов ансамблевой музыки для медных духовых разных эпох. Так, например, в нотных текстах эпохи Возрождения и барокко в ходе исполнения сегодня, прежде всего, требуется правильная интерпретация штрихов, динамических оттенков и мелизматики. Как нотный текст клавирных сочинений И.С. Баха нуждался в свое время в редакциях Ф. Бузони и Б. Муджеллини, так и большинство ансамблевой литературы для медных духовых инструментов того периода нуждается в тщательной, и в то же время бережной редакции. Очевидно, что *forte* в партиях тромбонов в Сонатах И. Рейхе (1696) не соответствует *forte* в «Drei Equale» Л. Бетховена (1812) и, тем более, не может быть интерпретировано как *forte* в «Квадро» для двух труб и двух тромбонов С.А. Губайдулиной. А вот

Скерцо и Хорал для квартета тромбонов еще одного нашего современника Ф. Гидаша вполне могут быть сопоставимы по динамике с музыкой И. Рейхе, поскольку являются тонкой стилизацией средневековой музыки, с элементами современной метрической организации и гармонии.

Эта проблема частично решается в процессе переложения музыки О. Лассо, Дж. Палестрины, Андреа и Джованни Габриэли, И. Пахельбеля, Г. Телемана, Д. Букстехуде, И.С. Баха и других авторов для разнообразных современных составов ансамблей медных духовых¹. Известно, что И.С. Бах, например, тщательно выписывал штрихи только в тех произведениях, которые должны были исполняться не под его руководством². Следовательно, остальные его произведения, а их большинство, нуждаются в дополнительной работе музыканта-интерпретатора. Авторы переложений, как правило, учитывают современную трактовку музыкальных выразительных средств ансамблей медных духовых инструментов и выписывают в партиях уже адаптированные обозначения штрихов, динамики, мелизмов, но не всегда. Партии оригинальных произведений для ансамблей медных духовых нуждаются в чутком стилистическом анализе и в активном технологическом. При этом нужно четко различать основной авторский текст и дополнительные указания автора переложения.

Не менее важен вопрос трактовки авторских темповых указаний. То обстоятельство, что например у А. Вивальди 26 темповых градаций от Largo до Allegro (8 разновидностей Largo, 5 — Andante, 13 — Allegro)³, не позволяет формально отнестись к темпам исполнения произведений того периода. Особенность ансамбля медных духовых инструментов несколько меньшая техническая подвижность, чем в ансамблях деревянных духовых. Это связано не только с конструктивными принципами образования хроматического звукоряда на медных духовых, но и с иным характером действий мышц артикуляционного аппарата. На амбушюрных инструментах с большими мундштуками — тромбонах, теноргорнах, баритонгорнах, эуфониумах и тубах — произнесение артикуляционных слогов более округлое и требует большей работы мышц амбушюра. Кроме этого, возбуждение колебаний такого длинного столба воздуха, как у вышеперечисленных инструментов, также требует, пусть незначительно, но все-таки большего времени. На все это уходят дополнительные миллисекунды⁴, и поэтому между началом атаки и собственно началом звучания у этих инструментов временной интервал немного больше, чем у инструментов с мундштуками меньших размеров — трубы, корнета, валторны и альтгорна. Различны у них и формы экспоненциального процесса. В результате, в ансамблевой игре на медных инструментах, при определении темпа исполнения принято ориентироваться на возможности ис-

¹ См. подробнее: Каталоги переложений для ансамблей медных духовых инструментов в «International Trombone Association Journal»: рубрики – Literature, Record Reviews, ITA Manuscript Press; Каталоги переложений в «Brass Bulletin»: рубрика – Music; Электронные каталоги: www.brassworks.com; www.tfront.com; www.enpmusic.com/trombone_quartet.html/brass_quintet_medium.html.

² См. *Брайдо И.* Об органной и клавишной музыке. — Л., 1976. — С. 33.

³ См. *Kolneder W.* Aufführung spraxis bei Vivaldi. — Leipzig., 1955. — S. 17.

полнителей на инструментах с более крупными мундштуками. Общий принцип определения темпа, исходящий, прежде всего, из отсутствия суеты в произнесении музыкальной речи и отсутствия в ней артикуляционной «грязи», как правило, не идет вразрез с вариативными (например: $q = 132-136$) метрономическими авторскими обозначениями.

Специфика составляющих исполнительского ансамбля медных духовых инструментов находит проявление и в особенностях культуры работы над степенью соподчиненности голосов в ансамбле однородных и неоднородных медных духовых инструментов в зависимости от их тесситурного положения и от анализа функциональных различий голосов в музыке полифонического и гомофонно-гармонического складов. На результатах этого анализа строится как фразировка, так и динамический баланс голосов в ансамбле, включающий макро- и микродинамику.

В полифонических произведениях единство интерпретации тематического материала – неперемное условие соблюдения единого стиля музыки на всем протяжении ее звучания. Голоса в ансамбле самостоятельны, но в каждом отдельном построении полифонического произведения существует свой динамический профиль. Его структура продиктована типом полифонической фактуры: имитационным, контрастным, контрапунктическим, подголосочным, разработочным и т.д. И совершенно не главное здесь – обязательное выделение имитаций тем, которыми так богата полифоническая музыка. В каждом конкретном случае исполнительское решение принимается исходя из соображений целесообразности, избегая прежде всего надуманности.

Важную роль играет подготовка всех вступлений. Если в гомофонно-гармонической музыке мышление исполнителя направлено больше на интонирование «вертикали», то в полифонической музыке преобладает «горизонтальное» интонирование¹. Не менее подготовленных вступлений важны и окончания музыкальных фраз и предложений, что является залогом непрерывности развития в полифонической музыке. И.С. Бах просил музыкантов инструментальных ансамблей смотреть на голоса инструментов, как на личности, а исполнение инструментальной музыки воспринимал как общение между ними².

В музыкальных произведениях гомофонного склада основным носителем музыкального образа является мелодия. Выразительному звучанию мелодии в ансамбле медных духовых, независимо от того, в каком голосе она проводится, должны уделить внимание все участники ансамбля. Особое внимание нужно уделять мелодии в ансамбле однородных инструментов. Поскольку она в таком ансамбле лишена тембровой контрастности, средствами ее выделения могут служить только тесситурная обособленность и уровень ее динамики. Однако чрезмерное динамическое выделение какой-либо мелодической линии в ансамбле медных духовых изменяет степень ее экспрессии, что искажает авторский замысел. Задача музыкантов ансамбля – найти правильное динамическое

¹ См. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М., 1975. — С. 130.

² См. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1964. — С. 133.

соотношение между мелодией, гармоническими голосами и линией баса, которое не является константным от начала произведения до конца, а подчиняется общей драматургической концепции исполняемой музыки. Не менее важно единое понимание музыкантами ансамбля логики передачи мелодических голосов друг другу, степени их взаимной «конфликтности» и наконец, принципов динамической подготовки кульминаций.

Свою специфику в ансамбле медных духовых инструментов имеет и типология исполнительских задач, в которой отражается взаимосвязь и взаимодействие музыкальных выразительных средств, их определенная упорядоченность, где каждый из компонентов играет свою функциональную роль.

Выразительные средства, которыми оперируют музыканты ансамбля медных духовых инструментов (звуковысотная интонация, артикуляция и штрихи, метроритм, тембр, динамика, вибрато, фразировка), должны обеспечивать все разнообразие содержательной стороны музыки. Сравнивая эти выразительные средства с их оркестровыми аналогами, было бы неправильно говорить об их относительной «бедности». Более того, акустические условия применения позволяют использовать их порой даже более эффектно, чем в составе большого оркестра (симфонического, духового, эстрадного). Выразительность звучания ансамбля медных духовых инструментов не раз доказывала свою состоятельность на протяжении многовековой истории инструментального исполнительства и нисколько не уступает экспрессии деревянных духовых или струнных инструментов.

Исполнительская техника ансамбля как раз и заключается в совершенстве умения пользоваться тем комплексом выразительных средств, которые находятся в распоряжении ансамблистов. Так же и выразительные средства ансамбля медных духовых инструментов подчинены единой цели — созданию музыкального образа, задуманного автором. И воплощение этого образа зависит не столько от состава ансамбля, сколько от владения музыкантами искусством использования доступных им средств выразительности.

Говоря об акустических особенностях пленэрного музицирования в ансамбле и его отличиях от камерного и сценического, стоит отметить, что ансамбль медных духовых, естественно, имеет явное преимущество в игре на открытом воздухе перед ансамблями струнных, деревянных духовых и других инструментальных ансамблей. Только, пожалуй, ансамбли ударных инструментов еще более неприхотливы к акустическим условиям выступлений. Независимо от расположения музыкантов, ансамбль медных духовых инструментов всегда обладает тембровой слитностью звучания, необходимой и достаточной динамикой. Нужно, впрочем, обязательно учитывать как посадку музыкантов, так и место расположения самого ансамбля. Полное отсутствие поблизости поверхностей, отражающих звук, приводит к излишнему физическому напряжению амбушюров исполнителей, и, как следствие, к меньшей выразительности игры, неточностям интонации, неясности артикуляции и отсутствию контрастов в динамике. Выступления современных ансамблей медных духовых инструментов часто

проходят на небольших сценических площадках, под естественными округлыми сводами архитектурных сооружений, в закрытых пространствах, подобных внутренним «итальянским дворикам». Благоприятно на звучании медных инструментов на открытом воздухе сказывается и достаточно высокая влажность воздуха. В таких условиях звук инструментов как бы «плывет» в воздухе. Звук русских роговых оркестров распространялся в таких физических условиях на довольно большие расстояния¹.

Наиболее актуальные проблемы ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах составляют сегодня возникающие в ходе реализации исполнительского замысла композитора противоречия. Например: противоречия между сложностью музыкального материала и профессиональным уровнем исполнителей, между замыслом композитора и исполнительскими средствами ансамбля, между стилистикой оригинала и исполнительским замыслом, и, наконец, между самооценкой звучания, оценкой коллег по ансамблю и оценкой слушателей.

В современном инструментальном исполнительстве вполне достаточно примеров удачного решения названных противоречий, и опыт отдельных ансамблей сегодня уже стал общим достоянием. Так, в репертуар Брасс-квинтета Санкт-Петербургской государственной филармонии входит, например, переложение Увертюры М.И. Глинки к опере «Руслан и Людмила». Несмотря на очевидную техническую сложность исполнения этого произведения в ансамбле медных духовых инструментов, противоречия между сложностью музыкального материала и профессиональным уровнем исполнителей не возникает: в составе ансамбля – лауреаты международных конкурсов, технически очень хорошо подготовленные исполнители. А вот противоречие между замыслом композитора и исполнительскими средствами ансамбля налицо: партитура М.И. Глинки рассчитана на большой симфонический оркестр, в партии струнных инструментов вписаны виртуозные гаммообразные пассажи, начальные аккорды *tutti* всего оркестра предполагают плотное звучание оркестровой вертикали, важный мелодический материал слушатель уже привык слышать в определенном тембровом оформлении.

Первым шагом музыкантов ансамбля в преодолении возникших противоречий стала основательная работа над переосмыслением фактуры музыкального произведения в ходе его переложения на состав брасс-квинтета. Важнейшим принципом трансформации фактуры стало сохранение стилистики оригинала. Подробное рассмотрение этого вопроса не входит в задачу данного исследования, так как находится, скорее, в проблемном поле инструментовки. Но сам подход к ансамблевому исполнительству на медных духовых инструментах с междисциплинарных позиций, бесспорно, является одним из путей решения обозначенных выше актуальных проблем. Следующим шагом стал поиск выразительных средств, позволяющих обеспечить контрастность музыкального материала. И, наконец, тщательная работа над исполнительской технологией

¹ См. подробнее: *Вертков К.* Русская роговая музыка. — М., 1948. — 98 с.; *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. — 319 с.

завершила создание эффектного концертного номера.

Преодоление противоречия между самооценкой звучания, оценкой коллег по ансамблю и оценкой слушателей носит еще более сложный характер: здесь затрагивается проблематика психологии исполнительства, физиологии слуховой деятельности музыканта-духовика и вопросы акустики.

Стиль профессионального мышления при игре в ансамбле медных духовых должны характеризовать единые принципы организации исполнительских действий. Исполнение музыки в составе ансамбля медных духовых инструментов требует серьезного напряжения интеллектуальных, эмоциональных и, что немаловажно, физических ресурсов музыканта, их экономии и расчетливого использования. Интенсивность функционального ансамблевого мышления должна сочетаться с тонкой организацией умственных и мышечных действий. Под функциональным мышлением музыканта ансамбля подразумевается, прежде всего, объективное понимание художественных и технологических функций его инструментального голоса во время исполнения музыки, которое оказывает влияние на формирование непосредственных исполнительских действий. «Для исполнителя порождение, оценка и коррекция звучания являются неотъемлемыми сторонами музыкального слышания и взаимообуславливают друг друга. Они действуют одновременно и постоянно с первой и до последней ноты. Их постоянство обеспечивается с одной стороны текучестью музыкального развития, а с другой стороны — гибкими связями всех компонентов слышания. Каждый исполнитель сознательно или неосознанно проживает эти процессы»¹.

Литература

1. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. — Л., 1976. — С. 33.
2. Вертков К. А. Русская роговая музыка. — М., 1948. — 98 с.
3. Князева Г. Л. Музыкальный текст как основа постижения композиторского стиля в исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2019. № 6 (122). — С. 39-46.
4. Логинова Л. Н. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы: Автореф. дис. докт. искусствоведения. — М., 1998. — С. 37.
5. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М., 1975. — С. 130.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1964. — С. 133.
7. Штелли Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л.: Муз издат., 1935. — 319 с.
8. Kolneder W. Aufführung spraxis bei Vivaldi. — Leipzig., 1955. — P. 17.
9. Stauffer D. Introduction to the Deficiencies of Wind Instruments in Ensemble. — Washington, 1954. — P. 129.

References

1. Braudo I. A. Ob organnoj i klavirnoj muzyke. — L., 1976. — S. 33.

¹ См. Логинова Л. О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы: Автореф. дис. докт. искусствоведения. — М., 1998. — С. 37.

2. *Vertkov K. A.* Russkaya rogovaya muzyka. – M., 1948. – 98 s.
3. *Knyazeva G. L.* Muzykal'nyj tekst kak osnova postizheniya kompozitorskogo stilya v ispolnitel'skom iskusstve // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2019. № 6 (122). — S. 39-46.
4. *Loginova L. N.* O sluhovoj deyatel'nosti muzykanta-ispolnitelya. Teoreticheskie problemy: Avtoref. dis. dokt. iskusstvovedeniya. — M., 1998. — S. 37.
5. *Fedotov A. A.* Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah. — M., 1975. — S. 130.
6. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah. — M., 1964. — S. 133.
7. *Shtelin Ya. Ya.* Muzyka i balet v Rossii XVIII veka. — L.: Muz izdat., 1935. — 319 s.
8. *Kolneder W.* Aufführung spraxis bei Vivaldi. — Leipzig., 1955. — s. 17.
9. *Stauffer D.* Introduction to the Deficiencies of Wind Instruments in Ensemble. — Washington, 1954. — s. 129.

Горбенко Василий Алексеевич,

Заслуженный артист России, профессор кафедры духовых и ударных инструментов МГИМ им. А. Г. Шнитке,
e-mail: m.gorbencko@yandex.ru

Gorbenko Vasily A.,

Honored Artist of Russia, Professor of the Department of Wind and Percussion Instruments of Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: m.gorbencko@yandex.ru

Е.И. Рольбина

**ЕВРОПЕЙСКИЕ СКРИПИЧНЫЕ ШКОЛЫ XIX ВЕКА:
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА****EUROPEAN VIOLIN SCHOOLS OF THE XIX CENTURY: PERFOR-
MANCE AND PEDAGOGY**

Аннотация: В данной статье анализируется понятие «скрипичная школа» на примере композиторских, педагогических и исполнительских школ различных стран Европы (Италии, Австрии, Германии, Франции). На материале представленных подходов выдающихся музыкантов и педагогов XIX в. выявляются основные принципы и характерные признаки, позволяющие определить особенности национальных скрипичных школ.

Ключевые слова: скрипичное искусство, XIX век, национальная школа, традиции, исполнительская техника.

***Abstract:** This article analyzes the concept of “violin school” on the example of composing, pedagogical and performing schools in various European countries (Italy, Austria, Germany, France). Based on the material presented by the approaches of outstanding musicians and teachers of the XIX century, the basic principles and characteristic features are revealed, which make it possible to determine the features of national violin schools.*

***Keywords:** violin art, XIX century, national school, traditions, performing technique.*

Скрипичное искусство насчитывает несколько веков. Рассветом скрипичного искусства считается начало XIX века, когда по всей Европе формируются национальные скрипичные школы. Ведущей школой к тому времени оставалась итальянская школа, основными представителями которой были Антонио Вивальди и Джузеппе Тартини.

Творческий путь итальянского скрипача Дж. Тартини пришелся на первую половину XVIII столетия. Он известен как музыкант, оставивший после себя профессиональную исполнительскую школу, и как теоретик искусства, создавший целый ряд выдающихся для своего времени работ. Его исполнительское и композиторское мастерство синтезировало главнейшие стилевые тенденции того времени и оказало влияние на многие национальные скрипичные школы: в Италии — через одного из его ярчайших учеников, П. Нардини, который впоследствии стал педагогом Б. Кампаньоли; во Франции — через Дж.-Б. Виотти, который оказал огромное влияние на формирование П. Байо, основателя скрипичных классов в Парижской консерватории), в Австрии и Германии влияние Тартини распространилось благодаря «Фундаментальной школе игры на скрипке» Л. Моцарта, идеи которого продолжила школа Л. Шпора, затем школа Й. Иоахима и школа Л. Ауэра (знаменитый основоположник русской скрипичной школы

почти полностью в своей работе «Моя школа игры на скрипке» приводит методику работы над звукоизвлечением, предложенную Тартини).

В начале XIX века Никколо Паганини открывает новый этап в скрипичном исполнительском искусстве. Своим творчеством он во многом завершает тот путь итальянского скрипичного искусства, который оно прошло за два века своего блистательного развития. Его феерическое искусство дало мощный творческий импульс исполнительской культуре XIX века, проложило дорогу новым тенденциям скрипичного искусства.

Один из основоположников венской скрипичной школы — Йозеф Бём — замечательный исполнитель и педагог. Много выступал как солист и как участник квартета. Йозеф Бём родился в 1795 году в Вене. Учителем по скрипке был П. Роде, а затем он продолжил обучение в Италии. Й. Бём был профессором Венской консерватории, а также был известен как композитор. Про его творчество мало что известно, но среди его учеников были Й. Иоахим, Я. Донт. По биографии Й. Иоахима мы можем судить о Й. Бёме как педагоге.

Йозеф Иоахим родился в 1831 году в местечке Копчень, близ Братиславы. Когда он был еще маленьким, родители переехали в Пешт, где, достигнув восьмилетнего возраста, Йозеф начинает брать уроки по скрипке у Станислава Сервачиньского. Это был неплохой педагог, однако проблемы с постановкой правой руки не давали Иоахиму развиваться успешно. Он обучался на этюдах Байо, Крейцера и Роде. Когда Иоахим приехал в Вену и обратился к Гельмесбергу, тот отказался от занятий с молодым скрипачом, объяснив, что проблемы с правой рукой не дадут возможности развить хорошие технические навыки. К счастью, Иоахим заинтересовал Эрнста, и тот порекомендовал обратиться к блистательному Йозефу Бёму. За восемнадцать месяцев работы с Бёмом Иоахим достиг невероятных результатов и впервые выступил публично. Многие оценили, что для столь юного возраста его игра отличается зрелостью, а также отметили прекрасную интерпретацию и глубину исполнения.

Стоит заметить, что большое влияние на развитие и формирование Иоахима как скрипача-исполнителя оказала Лейпцигская консерватория, куда он направился на дальнейшее обучение. Здесь же в Лейпциге он знакомится с Фердинандом Давидом, очень яркой фигурой немецкой скрипичной педагогики, и берет у него уроки. Методика Давида была своеобразной, она больше походила на советы ученику, чем на практические занятия по специальности. Когда Иоахиму исполнилось шестнадцать лет, ему предложили должность преподавателя в консерватории. Однако Иоахим уезжает в Ганновер, где разворачивается его педагогическая деятельность. Здесь у него берет уроки Ауэр. На тот момент у Иоахима окончательно сложились его педагогические принципы. В 1868 году Иоахим получает должность директора только что открывшейся консерватории в Берлине, где работает до конца жизни. Он занимается как активной концертной деятельностью, так и педагогикой. К нему приезжают ученики из разных стран.

Иоахим по праву считается главой немецкой скрипичной школы. Он создал такую модель обучения, которая основывалась на единстве технического и художественного развития ученика. Он был ярым противником механических

занятий, основанных на приоритете технических приемов. Школа Иоахима опирается на теорию Тартини. Для того чтобы лучше развить музыкальные способности ребенка, нужно в первую очередь обратить внимание на слух ученика. В качестве упражнений он рекомендовал сольфеджирование, считая, что ученик вначале должен спеть мелодию, а затем уже сыграть ее на скрипке. Иоахим также обращал большое внимание на общее развитие ученика. Он считал, что для того, чтобы блестяще исполнять произведения, недостаточно овладеть техническими приемами, гораздо важнее понять замысел композитора, тонко прочувствовать стиль, в котором написано произведение, постараться передать его содержание. В школе Иоахима большое значение придавалось художественно-эстетическому воспитанию — именно это считалось основой его школы. Он старался развить у ученика вкус и художественное мышление, понимая, что «чем ярче и самобытнее созданный художественный мир» [5, с. 54], тем больший интерес представляет исполнитель для своих слушателей. Иоахима очень любили его ученики. Он остался для своих последователей высоким идеалом скрипичного мастерства.

Значительный интерес представляет творческий путь Луи Шпора, замечательного скрипача, дирижера, композитора и педагога. Луи Шпор родился в 1874 году в Брауншвейге. С ранних лет начал заниматься музыкой. Его учителями были Мокура, Ф. Экка. Ф.Экк — представитель Мангеймской школы, который значительно повлиял на становление Шпора как виртуоза. Игра Луи Шпора отличалась блестящей техникой и плотным, певучим звуком. Как педагог он издал несколько методических трудов, один из которых — «Скрипичная школа» — пользуется огромной популярностью у многих скрипачей. Он воспитал большое количество музыкантов. Среди его учеников были Ф. Давид, Ф. Кемпель и другие.

Л. Шпор придерживается традиции целостного и гармоничного воспитания ученика с раннего возраста. Технику скрипача, — считает Шпор, — нужно развивать совместно с музыкальностью, ведь технические приемы не будут иметь желаемого блеска, если будут исполняться посредственно, без пылкости и страсти. Обязательной для всех его учеников была игра в оркестре и ансамбле, которыми он и руководил. Шпор считал очень полезным получения оркестровых навыков.

Среди многих упражнений в школе представлены упражнения для освоения ритма. Они написаны в виде дуэта, по количеству их 10 упражнений, пройдя которые ученик сможет продвинуться дальше. Для достижения хорошего результата, ученику следует пройти эти 10 упражнений столько раз, сколько потребуется для того чтобы он смог сыграть их интонационно чисто и ритмично, обращая внимание на правильное исполнение всех штрихов. Чтобы добиться идеального ритма, Шпор рекомендует играть эти упражнения под метрономом. Учитывая, что не каждый ученик сможет сыграть правильно все упражнения в написанном темпе, для начала можно начать играть медленнее, чем написано в тексте. Также не рекомендуется играть очень долго с метрономом. Есть риск развития скучной, не гибкой игры, поэтому стоит чередовать занятия с метрономом и без него.

В своей школе Шпор идет наперекор парижским методикам и совсем отказывается от обучения гаммам. Он рекомендует ученикам познавать

технические задачи с помощью музыкального материала и предлагает музыкальные упражнения с сопровождением второй скрипки. После изучения отдельных позиций, следует перейти к освоению их смены. Что касается обучению ведению смычка, развитию штриховых приемов, то Шпор в своей школе следует методикам Тартини и Парижской консерватории.

В целом концепция Шпора была весьма консервативной. Однако несмотря на неоднозначное отношение к ней школа Шпора воспитала достойных исполнителей и популярна до сих пор.

Конец XVIII века ознаменован появлением новых тенденций в французской скрипичной школе: формируются основные методические принципы, изложенные в работах А. Байо, С. Демара, Ж.-Б.Картье. В 1792 году была создана Музыкальная школа Национальной гвардии, в 1793 году образовался Национальный институт музыки, в 1795 году он был преобразован в Парижскую Высшую национальную консерваторию музыки и танца. Скрипичная школа во Франции развивалась благодаря активной концертной, педагогической и методической деятельности ведущих профессоров Парижской консерватории Родольфу Крейцеру, Пьеру Роде, Пьеру Байо.

В XIX веке по модели Парижской консерватории были созданы музыкальные учреждения в других европейских столицах — в Милане (1807), Неаполе (1808), Праге (1811), Брюсселе (1813), Флоренции (1814), Вене (1817), Варшаве (1821), Лондоне (Королевская академия музыки, 1822), Гааге (1826), Льеже (1827), Генте (1833), Женеве (1835), Лейпциге (1843), Мюнхене (1846).

Литература

1. *Благовещенский И. П.* Из истории скрипичной педагогики / Под ред. В. Н. Скибина. — Мн.: Выш. Школа, 1980. — 80 с.
2. *Василенко А. А.* Французская скрипичная школа XVII-XIX столетий: история, теория и практика. — Воронеж: Научная книга, 2020. — 114 с.
3. *Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного искусства: в трех выпусках. Вып. 1. — М.: Музыка, 1990. — 282 с.
4. *Князева Г. Л.* Музыкальный текст как основа постижения композиторского стиля в исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2019. № 6 (122). — С. 39-46.
5. Скрипка // Музыкальная энциклопедия. Том 5. — М.: «Советская энциклопедия», 1981. — С. 62-66.
6. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. — Новосибирск: Новосиб. Гос. Консерватория им. М. И. Глинки, 2006. — 498 с.

References

1. *Blagoveshchenskij I. P.* Iz istorii skripichnoj pedagogiki / Pod red. V. N. Skibina. — Mn.: Vysh. SHkola, 1980. — 80 s.
2. *Vasilenko A. A.* Francuzskaya skripichnaya shkola XVII-XIX stoletij: istoriya, teoriya i praktika. — Voronezh: Nauchnaya kniga, 2020. — 114 s.
3. *Ginzburg L. S., Grigor'ev V. YU.* Istoriya skripichnogo iskusstva: v trekh vypuskah. Vyp. 1. — M.: Muzyka, 1990. — 282 s.

4. *Knyazeva G. L.* Muzykal'nyj tekst kak osnova postizheniya kompozitorskogo stilya v ispolnitel'skom iskusstve // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2019. № 6 (122). — S. 39-46.
5. *Skripka* // *Muzykal'naya enciklopediya*. Tom 5. — M.: «Sovetskaya enciklopediya», 1981. — S. 62-66.
6. *Fel'dgun G. G.* Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70-h godov NKH veka: lekcionnyj kurs dlya studentov orkestrivogo fakul'teta muzykal'nyh vuzov. — Novosibirsk: Novosib. Gos. Konservatoriya im. M. I. Glinki, 2006. — 498 s.

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

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

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Сяо Цишун

СОДЕРЖАНИЕ СТАНДАРТОВ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ДОШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

THE CONTENT OF THE STANDARDS OF MODERN MUSICAL PRESCHOOL EDUCATION IN RUSSIA

Аннотация: В данной статье автор рассматривает стандарты музыкального дошкольного образования посредством обращения к федеральным государственным стандартам и исследованиям в данной области. Автор приходит к выводу, что современные образовательные стандарты требуют не приобретения комплекса определенных навыков и знаний ребенком, но направлены на развитие личности, его психических, эмоциональных и интеллектуальных качеств. Данный приоритет в образовании можно отметить и в области музыкального воспитания.

Ключевые слова: ФГОС, образовательные стандарты, музыкальное дошкольное образование, развитие дошкольника, дошкольное образование.

Abstract. In this article, the author examines the standards of musical preschool education by referring to federal state standards and research in this area. The author comes to the conclusion that modern educational standards do not require the acquisition of a set of certain skills and knowledge by a child, but are aimed at the development of personality, his mental, emotional and intellectual qualities. This priority in education can be noted in the field of musical education.

Keywords: Federal State Educational Standard, educational standards, musical preschool education, preschool child development, preschool education.

Дошкольное образование в России реализуется в соответствии с определенными стандартами образования. Они представляют собой требования, которым должны отвечать современные программы дошкольного образования. Понимание данных стандартов позволяет не только сформулировать представление о сущности дошкольного образования в России, но и предоставить его основные цели и задачи, а также ценности, в соответствии с которыми воспитываются дети. Данные характеристики образования содержатся в документе «Федеральные государственные образовательные стандарты» (ФГОС). В нем отражены требования к структуре образовательных программ, к условиям их реализации и к результатам их освоения. Рассмотрим содержание федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования и его отражение в музыкальном образовании.

Согласно стандарту, содержание программы дошкольного образования должно включать следующие направления образования и развития детей: социально-коммуникативное развитие, познавательное развитие, речевое развитие, художественно-эстетическое развитие и физическое развитие. В

отношении музыкального образования нас будут интересовать первые четыре направления. Социально-коммуникативное развитие ребенка предполагает усвоение им норм и ценностей, принятых в обществе; развитие навыков общения и взаимодействия со сверстниками; развитие эмоционального и социального интеллекта, эмоциональной отзывчивости; формирование позитивных установок в отношении труда и творчества; формирование основ безопасного поведения. Познавательное развитие способствует формированию у детей любознательности, познавательной мотивации, интереса к творческой деятельности, формирования сознания, первичных представлений о себе и мире. Речевое развитие предполагает овладение ребенком речью как средством общения и культуры. Художественно-эстетическое развитие предпосылки ценностно-смыслового восприятия и понимания произведений искусства, становление эстетического отношения к миру, формирования представлений о видах искусства и реализацию творческой деятельности.¹

На основании стандартов образования можно отметить, что требования к образовательным программам направлены не на указание их четкого содержания, но ориентированы на развитие социализации и индивидуализации ребенка, развитие личности ребенка, его стремления к проявлению инициативы и творческих способностей. Более того, нет какой-то определенной цели в развитии ребенка. Стандарт дошкольного образования отдельно указывает, что результаты в данных направлениях у детей вариативны и индивидуальны, успехи зависят от множества внешних и внутренних условий роста ребенка.² Галянт И. Г. отмечает, что данная характеристика соответствует мировой практике дошкольного образования: формулирования не требований, но ориентиров для развития.³

Так в диссертации Груздовой И. В. указывается, что современная теория и практика музыкального дошкольного образования ориентирована на развитие личности через культуру, развитие эмоциональной отзывчивости, ценностного и творческого отношения к искусству.⁴ Исследователи в области дошкольного образования выделяют роль эмоций и чувств в процессе воспитания и формирования личности ребенка. При этом особое значение они приобретают в процессе формирования эстетических ценностей. П. М. Якобсон указывал, что эмоции и чувства являются отражением отношений человека с объектом, так эмоциональная отзывчивость является признаком художественного восприятия искусства.⁵ Таким образом, в процессе формирования эстетических ценностей и способности воспринимать различные виды искусства музыкальное образование приобретает особую роль в связи со свойством музыки обладать особой эмоциональностью.

¹ Приказ об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования. Министерство образования и науки Российской Федерации. от 17.10.2013 N 1155-С. 7-8

² Приказ об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования. – С. 2

³ Галянт И. Г. Пути художественно-эстетического развития детей дошкольного возраста в соответствии с ФГОС // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2015. – №. 2. С. 57

⁴ Груздова И. Музыкально-эстетическая культура детей дошкольного возраста: сущность и пути формирования // Дошкольное воспитание. – 2011. – №. 2. – С. 20

⁵ Якобсон П. М., Эмоциональная жизнь школьника (психологический очерк). — М.: Просвещение, 1966. — С.213

Б, М. Теплов указывал, что «содержанием музыки являются чувства, эмоции, настроения».¹ Такие исследователи как Э.Б. Абдуллин, О.А. Апраксина, В.К. Белобородова, Д.Б. Кабалевский и др. отмечали, что музыка является одним из важнейших и незаменимых средств эмоционального развития детей. В связи с этим, музыкальное образование посредством одного из самых эмоциональных искусств позволяет с наибольшей эффективностью развивать у детей эмоциональный интеллект, формировать эстетические ценности и способность оценивать произведения искусства. Более того, музыка, являясь частью духовной культуры общества, несет в себе ценностную информацию о жизни и обществе.² В диссертации Фадеевой С. А. указывается, что различные ученые отмечают особую роль музыкально-интонационного опыта, приобретенного в детстве. По их мнению, данный опыт лежит в основе формирования ценностей и культуры человека.³

В связи с этим, актуальной является цель современного музыкального образования: формирование основ музыкальной культуры ребенка. Радынова О. П. определяет ее как «формируемое в процессе накопления познавательного опыта музыкальной деятельности положительное эмоционально-оценочное, ценностное отношение к музыке, реализующееся в проявлениях самостоятельности и творческой активности».⁴ В данной цели находит отражение целый ряд общих образовательных стандартов дошкольного образования. Музыкальное образование, прежде всего, направлено на художественно-эстетическое развитие ребенка, формируя у ребенка возможность эстетического восприятия в жизни и искусстве. Во-вторых, музыкальное образование несет в себе познавательную функцию, развивая у ребенка любознательность, познавательные навыки и музыкальные способности. И, в-третьих, несет в себе социально-коммуникативную функцию, путем усвоения ценностей и норм, принятых в обществе, а также социального взаимодействия с детьми и воспитателем.

Один из главных компонентов современного российского образования (поддержание которого и должны обеспечивать общегосударственные стандарты образования), который ранее в тексте был упущен, — это «обеспечение преемственности целей, задач и содержания образования, реализуемых в рамках образовательных программ различных уровней».⁵ Данный компонент подчеркивается и среди исследователей музыкального образования. Так в диссертации С. А. Фадеевой указывается, что музыкальное образование является одной из ключевых областей целостного непрерывного образовательного

¹ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 2003., С. 6.

² Радынова О. П. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учебник для вузов // О. П. Радынова, Л. Н. Комиссарова; под общей редакцией О. П. Радыновой. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2020. — С.19

³ Фадеева С. А. Преемственность в процессах музыкального воспитания и образования (детский сад-школа-колледж-ВУЗ) // С.А. Фадеева—М. — 2007. — С.95

⁴ Радынова О., Комиссарова Л. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста. — С.38

⁵ Приказ об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования. — С. 3

процесса, которое способно оказывать значительное влияние на обретение духовно-нравственного опыта ребёнком.¹

Подводя итог, можно отметить, что стандарты музыкального дошкольного образования, отражённые в федеральном государственном стандарте и исследованиях в этой области, предполагают не приобретение ребёнком суммы знаний и навыков, но направлены на развитие ребёнка в области художественно-эстетического и социально-культурного опыта. Важны не знания, но ориентация на эмоциональное, интеллектуальное и социальное развитие. В связи с этим в ФГОС много внимания уделяется именно созданию особых условий для воспитания ребёнка, его эмоционального и психического комфорта. В результате успех в приобретении описанных выше характеристик личности зависит от включения ребёнка в процесс творческой деятельности и социальной активности.

Литература

1. *Галянт И.Г.* Пути художественно-эстетического развития детей дошкольного возраста в соответствии с ФГОС // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. — 2015. — №. 2.
2. *Груздова И.В.* Музыкально-эстетическая культура детей дошкольного возраста: сущность и пути формирования // Дошкольное воспитание. — 2011. — №. 2.
3. Приказ об утверждении федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования. Министерство образования и науки Российской Федерации. от 17.10.2013 N 1155
4. *Радынова О.П.* Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учебник для вузов // О. П. Радынова, Л. Н. Комиссарова; под общей редакцией О. П. Радыновой. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2020. — 293 с.
5. *Радынова О.П., Князева Г.Л., Печерская А.Б.* Системность как ведущий принцип освоения музыкальных стилей на практических занятиях фортепиано // Наука и школа. 2016. №6. — С. 181-186.
6. *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. — М., 2003.
7. *Фадеева С.А.* Преемственность в процессах музыкального воспитания и образования (детский сад-школа-колледж-ВУЗ) / С.А. Фадеева — М. — 2007.
8. *Якобсон П.М.* Эмоциональная жизнь школьника (психологический очерк). — М.: Просвещение, 1966.

References

1. *Galyant I. G.* Puti hudozhestvenno-esteticheskogo razvitiya detej doshkol'nogo vozrasta v sootvetstvii s FGOS // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. — 2015. — №. 2.
2. *Gruzdova I.* Muzykal'no-esteticheskaya kul'tura detej doshkol'nogo vozrasta: sushchnost' i puti formirovaniya // Doshkol'noe vospitanie. — 2011. — №. 2.
3. Prikaz ob utverzhenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta doshkol'nogo obrazovaniya. Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossijskoj federacii. ot 17.10.2013 N 1155
4. *Radynova O. P.* Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya detej doshkol'nogo vozrasta: uchebnik dlya vuzov // O. P. Radynova, L. N. Komissarova; pod obshchej redakciej O. P. Radynovoj. — 3-e izd., ispr. i dop. — M.: Izdatel'stvo YUrajt, 2020. — 293 s.
5. *Radynova O. P., Knyazeva G. L., Pecherskaya A. B.* Sistemnost' kak vedushchij princip osvoeniya

¹ *Фадеева С. А.* Преемственность в процессах музыкального воспитания и образования. — С. 96

muzykal'nyh stilej na prakticheskikh zanyatiyah fortepiano // Nauka i shkola. 2016. №6. – S. 181-186.

6. *Teplov B. M.* Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej. M., 2003.

7. *Fadeeva S. A.* Preemstvennost' v processah muzykal'nogo vospitaniya i obrazovaniya (detskij sad-shkola-kolledzh-VUZ) //SA Fadeeva–M. – 2007.

8. *Yakobson P. M.* Emocional'naya zhizn' shkol'nika (psihologicheskij ocherk). — M.: Prosveshchenie, 1966.

Сяо Циин,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке,
научный руководитель доктор педагогических наук, профессор
О.П. Радынова
e-mail: sonia0329@yandex.ru

Xiao Qiying,
post-graduate student of Schnittke Moscow State Institute of Music,
scientific supervisor Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
O.P. Radynova
e-mail: sonia0329@yandex.ru

М.М. Садритдинова

**ПРЕДПОСЫЛКИ ФАСИЛИТАЦИИ
В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МУЗЫКАНТОВ-ПЕДАГОГОВ
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.**

**PREREQUISITES FOR FACILITATION IN THE CREATIVE
PRACTICE OF RUSSIAN MUSICIANS-TEACHERS OF THE LATE
XIX - FIRST HALF OF THE XX CENTURIES**

***Аннотация.** Фундаментальные аспекты педагогического творчества видных отечественных музыкантов конца XIX — первой половины XX вв. получили дальнейшее развитие в области музыкально-педагогической мысли, и составляют на сегодняшний день целый комплекс актуализируемых смыслов и значений, наиболее полно реализуемых через возможности психолого-педагогической фасилитации. Основными компонентами фасилитации, тождественным педагогическим принципам музыкантов прошлого, являются: целенаправленное личностное развитие учащихся, формирование их общей и музыкальной эрудиции; опора на развитие самостоятельности учащихся, интенсификации самостоятельного постижения ими нового материала на основе усвоенных ранее знаний и закономерностей; уравнивание рационально-логической и эмоционально-образной составляющих единого творческого процесса постижения музыкального бытия; культивирование индивидуального подхода к учащимся, учет их психологических, когнитивных особенностей; выдерживание меры требовательности и предоставления профессиональной свободы.*

***Ключевые слова:** музыкальное искусство, педагогическое творчество, фасилитация, когнитивно-личностное развитие, самостоятельность учащихся, индивидуальный подход.*

***Abstract.** The fundamental aspects of pedagogical creativity of prominent Russian musicians of the late XIX — first half of the XX centuries were further developed in the field of musical and pedagogical thought, and today constitute a whole complex of actualized meanings and meanings, most fully realized through the possibilities of psychological and pedagogical facilitation. The main components of facilitation, identical to the pedagogical principles of musicians of the past, are: purposeful personal development of students, the formation of their general and musical erudition; reliance on the development of students' independence, the intensification of their independent comprehension of new material on the basis of previously acquired knowledge and patterns; balancing the rational-logical and emotional-fig-*

urative components of a single creative process of comprehending musical being; cultivating an individual approach to students, taking into account their psychological and cognitive characteristics; maintaining a measure of exactingness and providing professional freedom.

Keywords: musical art, pedagogical creativity, facilitation, cognitive and personal development, independence of students, individual approach.

В современной науке педагогическая фасилитация терминологически определяется очень по-разному, начиная от обоснования ее как общения и направленности личности преподавателя, и заканчивая аргументированным позиционированием фасилитации как новой идеологии и инновационной образовательной парадигмы. Слово «фасилитация» имеет давнее происхождение и восходит к латинскому глаголу «*facilitate*», что значит — «упрощать, способствовать, ускорять, стимулировать». В широком смысле слова фасилитация — это отражение идеалов гуманистической парадигмы. Она выступает в качестве новой педагогической философии, прежде всего раскрывающейся через аксиологический аспект, являющийся определяющим в современном трактовании смысла «учение», в понимании содержательного потенциала личностно-ориентированных педагогических установок, в создании особых педагогических условий для актуализации творческого, когнитивного потенциала учащихся, и в мотивообразовании к успешной деятельности как учащихся, так и преподавателей.

Говорить непосредственно о фасилитации в отечественной теории и практике обучения музыке в историческом ракурсе весьма затруднительно. Архивных материалов не то, что недостаточно, их попросту нет. Каких-либо упоминаний о фасилитации можно и не встретить на страницах методических трудов, учебных пособий и пр. виднейших педагогов-музыкантов прошлого, однако сама суть фасилитационного подхода, фасилитационного общения и взаимодействия между учителем и учеником, идея личностно-ориентированного обучения являлись во многом определяющими в практике обучения учащихся-музыкантов.

У истоков становления профессионального музыкального образования России стояли выдающиеся музыканты-педагоги: А.Г. Рубинштейн, Н.Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский, С. И. Танеев и многие другие. Исследователь педагогических аспектов деятельности отечественных музыкантов С.И. Дорошенко отмечает: «...в их музыке открывались тайны устремлений, борьбы, метаний человеческого духа. Приближение к этим глубинам вызывало в педагогике движение, направленное на поиск воспитательного идеала, обращение к различным сферам жизни ученика, не связанным непосредственно с учебными заведениями, полемику о наказании, размышление о мотивах действий, о границах прав и обязанностей педагога в отношении воспитанника. И если конкретные, письменно оформленные педагогические соображения выдающихся музыкантов относились прежде всего к сфере профессионального образования, то искусство их имело массовую демократическую направленность. Проявление этой направленности в педагогической деятельности... ценно как исторический материал прежде всего потому, что позволяет объ-

ективировать, собрать в фокус то педагогическое содержание, которое разлито в искусстве» [1, с. 84].

Приоритет свободы личности открыто не провозглашался педагогами-музыкантами, но фактически реализовывался через атмосферу взаимного уважения и доверия, характерную для занятий в классах А.Г. Рубинштейна, Н.Г. Рубинштейна, В.И. Сафонова, С.И. Танеева, Ф.М. Блуменфельда, А.Н. Есиповой и других выдающихся музыкантов. Многочисленные свидетельства их учеников говорят о том, что учебная работа являлась результатом их свободного выбора и осуществлялась в атмосфере сотрудничества с педагогом.

Фасилитация также постулирует подчеркнуто выраженное уважительное отношение к личности ученика, как к равноправному субъекту образовательного процесса. Под уважением понимается содействие развитию индивидуальности ученика, признание за ним права на собственную исполнительскую концепцию. Не противоречат этому условию известные слова Г.Г. Нейгауза: «Считаю, что одна из главных задач педагога сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство» [5, с. 147].

Кроме того, в деятельности крупнейших педагогов-пианистов этого периода явно прослеживается еще одно важное направление, созвучное приоритетным задачам фасилитационного обучения: развитие мышления и аналитических качеств обучающихся. Рационализм проявляется прежде всего в приоритете мышления, повышению значимости аналитической работы обучающегося в процессе овладения музыкальным материалом.

По мнению В.И. Сафонова спонтанное хаотичное запоминание нотного текста или же механическое зазубривание не только тормозят достижение желаемого результата, но и отрицательно сказываются на формировании личности учащихся и их интеллектуальном развитии, что не может ни повлечь снижение качества исполнения музыкальных произведений. Создавая собственную методику обучения игре на фортепиано, Сафонов сумел поднять ее на теоретический уровень: в работе над конкретными технологическими проблемами добиваться активизации мышления и концентрации внимания учащихся, что в конечном счете оказывало развивающее воздействие на их личность.

Линия, связанная с пониманием учащимися-музыкантами основополагающих закономерностей искусства в целом, понятийным мышлением, прослеживанием взаимосвязей и взаимозависимостей, развитием общей и музыкальной эрудиции как значимой целью фортепианной педагогики, была намечена Ф.М. Блуменфельдом, а позднее развита Г.Г. Нейгаузом. Важнейшим педагогическим методом Ф.М. Блуменфельд считал создание и поддержание на занятиях атмосферы увлеченности, творческого «горения», вдохновения. «В любой области обучения и воспитания эмоциональная заразительность — сильное средство воздействия, — писал Л.А. Баренбойм. — В музыкально-исполнительской педагогике это средство приобретает особо важное значение в силу двух причин:

во-первых, в силу самой специфики музыки, потому что вне прочувствования и переживания, то есть внеэмоционально, познать и понять содержание музыки невозможно; во-вторых, в силу самой специфики исполнительского искусства, потому что вне умения заражать других своими чувствами и мыслями невозможно артистическое исполнение. Ф.М. Блуменфельд обладал тем высшим педагогическим артистизмом, без которого обучение искусству нередко превращается в обучение ремеслу» [3, с. 86].

Музыкальная педагогика XIX века задала еще один значимый вектор, позднее получивший название «личностно-ориентированное обучение» или же «педагогика сотрудничества». Межличностному взаимодействию педагога и ученика были свойственны сформированная педагогом общность цели и «субъект-субъектные» отношения, что является неотъемлемым сущностным качеством «свободного» обучения и позволяет констатировать, хоть и косвенно, реализацию фасилитационных приёмов и техник в практическом опыте выдающихся музыкантов-педагогов прошлого. Именно педагогическая деятельность крупнейших отечественных пианистов дает яркий пример перерастания сотрудничества педагога и ученика в сотворчество: А.Г. Рубинштейн и Й. Гофман, В.И. Сафонов и Л.В. Николаев, К.Н. Игумнов и Л.Н. Оборин, Г.Г. Нейгауз и С.Т. Рихтер, и этот список далеко не конечен.

Установлению «партнерских» отношений между педагогом и учащимися в немалой степени способствовала особая форма проведения занятий в классах ведущих педагогов-пианистов – индивидуально-коллективная. Формально занятия проводились индивидуально, но братья Рубинштейн заложили традицию коллективного проведения уроков, когда допускалось присутствие в классе многих учеников, являвшимися попеременно то заинтересованными слушателями, то непосредственно исполнителями. Таким образом каждому ученику открывалась не только возможность воспринять гораздо больше музыкального материала и полезной информации, но и участвовать в общей дискуссии, свободно выражая свое творческое мнение.

Нельзя оставить без внимания и значимость такого фактора, как личный пример выдающихся музыкантов. Например, В.П. Папандопуло в своих воспоминаниях пишет о А.И. Гольденвейзере: «Есть в жизни явления, которые собирают вокруг себя людей, избирающих их своим жизненным компасом, руководящим ими в области сознательной и духовной жизни. Таким «компасом» для многих своих учеников был Александр Борисович. В его присутствии всегда хотелось быть лучше, чем ты есть» [4, с. 396]. Желание подражать, естественное для юных учеников, счастливо сочеталось с достойными образцами для подражания. Речь идет в данном случае не о копировании интерпретации, а о подражании чертам личности по-настоящему крупных, разносторонне образованных, интересных людей. Такое подражание, возникавшее на почве ореола артистической славы педагога и его умения выстраивать с учениками доброжелательные отношения, также в значительной мере способствовало формированию у обучающихся важных личностных качеств.

Речь идёт о таких высоких нравственных качествах, выражающихся прежде всего в беззаветном и бескорыстном служении искусству, преданности своей про-

фессии. Призывом к этому служат такие слова Г.Г. Нейгауза: «...учитель должен опять и опять прибегнуть к «панацее»: воздействовать на душевные качества ученика, будить его воображение, впечатлительность, заставлять его чувствовать, мыслить и переживать искусство как самое реальное, самое несомненное *ensentium* жизни» [6, с. 44]. И далее: «Я думаю, что задача укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким (продолжать не буду!), есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача» [7, с. 46].

Важное качество, тесно связанное с предыдущим, — огромное трудолюбие. Оно воспитывается в ребенке, избравшем профессию музыканта-инструменталиста, с юных лет, но обучение в классах крупнейших российских педагогов придавало трудолюбию учеников осмысленный и целенаправленный характер. «Не каждому дается легко истина, но честно ищущему, страстно желающему, неутомимо работающему она откроется». — Такого мнения придерживался Г.Г. Нейгауз [6, с. 192]. Стремление к постоянному самосовершенствованию — еще одно важнейшее нравственно-волевое качество, в высокой степени присущее музыкантам. Совершенствование не имеет ни временных, ни качественных границ, оно продолжается до конца жизни.

Таковыми были основные творческие постулаты выдающихся музыкантов прошлых лет, выкристаллизованные в горниле их педагогического опыта, и представляющие непреходящую ценность и новизну для современных музыкантов — как исполнителей, так и исследователей.

Литература

1. *Ананьев Б.Г.* Человек как предмет познания [Текст] / Б. Г. Ананьев. — Л., 1969.
2. *Антонова М.А.* Развитие самостоятельности студентов в процессе фортепианно-исполнительской подготовки // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. — 2019. — № 2. — С. 7.
3. *Баренбойм Л.А.* Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenfelda [Текст] / Л. А. Баренбойм // *За полвека: Очерки, статьи, материалы*. — Л., 1989. — С. 6 — 98.
4. *В классе А.Б. Гольденвейзера* / сост. Д. Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер. — М.: Музыка, 1986.
5. *Князева Г. Л.* Исследование музыкального текста в работе над фортепианным произведением // *Образовательный форсайт*. 2019. № 4. — С. 115-120.
6. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — М.: Музыка, 1967.
7. *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — М.: Сов. композитор, 1982.

References

1. *Anan'ev B.G.* Chelovek kak predmet poznaniya [Tekst] / B. G. Anan'ev. — L., 1969.
2. *Antonova M.A.* Razvitie samostoyatel'nosti studentov v processe fortepianno-ispolnitel'skoj podgotovki // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. — 2019. — № 2. — S. 7.

3. *Barenbojm L.A.* Fortepianno-pedagogicheskie principy F. M. Blumenfel'da [Tekst] / L. A. Barenbojm // *Za polveka: Ocherki, stat'i, materialy.* — L., 1989. — S. 6 — 98.
4. *V klasse A.B. Gol'denvejzera* / sost. D. D. Blagoj, E.I. Gol'denvejzer. — M.: Muzyka, 1986.
5. *Knyazeva G. L.* Issledovanie muzykal'nogo teksta v rabote nad fortepiannym proizvedeniem // *Obrazovatel'nyj forsajt.* 2019. № 4. — S. 115-120.
6. *Nejgauz G.G.* Ob iskusstve fortepiannoij igry [Tekst] / G. G. Nejgauz. — M.: Muzyka, 1967.
7. *Nejgauz G.G.* Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i. Pis'ma k roditelyam [Tekst] / G. G. Nejgauz. — M.: Sov. kompozitor, 1982.

Садритдинова Мария Марселевна,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке,
научный руководитель: доктор педагогических наук, профессор
Г.М. Цыпин
e-mail: mariiasadritdinovane@yandex.ru

Mariya Sadritdinova,
postgraduate student,
Schnittke Moscow State Institute of Music,
Scientific supervisor: Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
G.M. Tsy-pin
e-mail: mariiasadritdinovane@yandex.ru

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

И.А. Корсакова

МЕМОРИАЛЬНАЯ ДОСКА ПОГИБШИМ НА ФРОНТАХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В МГИМ ИМ. А.Г. ШНИТКЕ

MEMORIAL PLAQUE TO THOSE WHO DIED ON THE FRONTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR AT THE SCHNITTKE MOSCOW STATE IN- STITUTE OF MUSIC

Аннотация: В данной статье отражена исследовательская деятельность по восстановлению и уточнению информации о погибших на фронтах Великой Отечественной войны преподавателях и студентах Музыкального училища имени Октябрьской революции, результатом которой стала установленная в МГИМ им. А.Г. Шнитке новая мемориальная доска.

Ключевые слова: Год памяти и славы, институт музыки им. А.Г. Шнитке, мемориальная доска, память, информация, архивы.

Abstract. This article reflects research activities aimed at restoring and clarifying information about teachers and students of the October Revolution Music School who died on the fronts of the Great Patriotic War, which resulted in a new memorial plaque installed at the Schnittke Moscow State Institute of Music.

Keywords: Year of Memory and Glory, A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, memorial plaque, memory, information, archives.

В 2020-й году, в соответствии с Указом Президента РФ, наша страна отметила «Год памяти и славы». В честь этого события в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке была установлена новая мемориальная доска.

Первая доска была установлена в здании Института к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне (примерно в 1976 году). Выглядела она так:

Об этих людях — героях Великой Отечественной войны — преподавателях и студентах Музыкального училища имени Октябрьской революции (ныне МГИМ им. А.Г. Шнитке) не было никакой информации, кроме фамилии, инициалов и музыкальной профессии.

К 75-летию юбилею Победы в институте была активизирована работа по изучению этого вопроса. Работа дала неожиданные результаты.

Практически с «нуля» были восстановлены имена, отчества и биографии преподавателей, студентов и сотрудников учебного заведения, погибших на фронте. Первоисточниками послужили архивные документы Института (Приказы о деятельности, трудовые книжки и др.), а также электронные базы данных (obd-memorial, Подвиг народа, Бессмертный полк). Благодаря архивам удалось найти

новые фамилии, которые не были выбиты на мемориальной доске. Благодаря электронным ресурсам удалось найти информацию о времени и обстоятельствах гибели этих людей — «похоронки». Кроме того, в этой базе были найдены трофейные документы немецких концлагерей, в которых содержались документы о войнах, погибших в плену.

Поиски новой информации выявили непредвиденные трудности: фамилии и инициалы почти половины тех, кто занесен на доску оказались неверными, поскольку списки погибших часто формировались со слов ветеранов войны (например, Никитин Л.М. на самом деле оказался Никотин Лев Петрович, Сабиранский С.С. — Соберайский Станислав Станиславович и т.д.). Ларских Н.И. оказалось два — студент и преподаватель, полные тезки. В приказах удалось найти подлинные имена отчества и фамилии, устранить искажения в написании этих данных, что открыло возможность поиска по другим первоисточникам. Кроме того, в приказах содержалась интересная информация об этих людях в предвоенный период: приказы «рассказали» нам об успехах в их профессиональной деятельности — участии в концертах, выступлениях на радио и других событиях культурной жизни того времени; герои открылись нам своими разносторонними талантами.

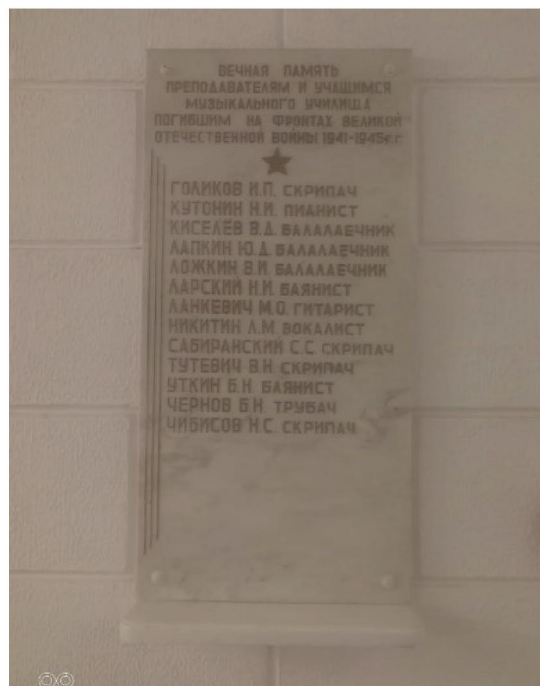
Источником новой информации послужили печатные Книги Памяти. В частности, один из наших студентов погиб в 1940 г. во время советско-финляндской войне, сведения о которой можно было найти только в этом источнике.

Для поиска информации привлекались государственные архивы. Например, был найден номер партийного билета одного из преподавателей Училища. В Российском государственном архиве социально-политической истории по номеру партбилета были найдены послужной список и фотография. Эти сведения нашли отражение в Книге Памяти сотрудников, преподавателей студентов, погибших в годы Великой Отечественной войны, изданной МГИМ им. А.Г. Шнитке к 75-летию Победы.

Источником информации послужили также воспоминания педагогов и выпускников училища: Степчкова Л.А. Перелистывая страницы памяти (М.: МГИМ им. А.Г.Шнитке, 2002. 121 с.), Горлинский В.И. От школы к институту — 80 лет. (М.: Композитор, 1998. 295 с.) и др.

Поиски открыли новые семейные истории фронтовиков, погибших на фронтах. Сначала из училища ушел на фронт студент Углев, а когда сын погиб, отец (дирижер и бухгалтер Музыкального училища имени Октябрьской революции) тоже ушел на фронт и погиб.

Трудно представить, что люди, которые в обычной жизни были скрипачами,



хоровыми дирижерами, гитаристами, мандолинистами, настройщиками — смогли совершить невозможное. Их боевые дела ничем не уступают профессиональным военным. Мы имеем полное право гордиться нашими преподавателями, сотрудниками, студентами, которые отстаивали нашу Родину.

Так, на мемориальной доске выбито имя Бронислава Иосифовича Лынковского. Хоровик. Одновременно с учебой занимался в аэроклубе. Во время войны выполнял боевые задания на самолете ТБ. Был ранен, но после лечения всё равно вернулся, а не ушел в мирную жизнь. Награжден орденом Красной Звезды, медалью «За оборону Москвы», медалью «За боевые заслуги». 16 марта 1945 г. пропал без вести при перелете из г. Черновцы в районе действия бандеровских банд в районе г. Бережаны Тернопольской области.

Уткин Борис Николаевич. Добровольцем ушёл в армию после 1 курса Училища. Стрелок. Был выброшен с группой десантников для вывода из окружения кавалерийского корпуса П.А. Белова. Попал в плен и находился в плену с 1942 г. по 1944 г. Бежал из плена и оказался у партизан Белоруссии, которые передали его в Действующую армию. Вновь призван в армию отделом контрразведки в Москве и направлен в 199-й армейский запасной стрелковый полк. Служил писарем роты, затем — разведчик взвода пешей разведки. С боями прошел по Белоруссии, Литве, Восточной Пруссии, Польше. Убит 17 января 1945 г.

20 февраля 2021 года в Московском Государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке состоялось открытие мемориальной доски, посвященной памяти преподавателей, сотрудников и студентов, погибших в Великой Отечественной войне. С приветственным словом перед концертом студентов института выступили: ректор института доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор Анна Иосифовна Щербакова; глава управы района Щукино города Москва Олег Сергеевич Железняк, а также депутат Совета депутатов района Щукино Галина Сергеевна Преображенская; председатель Совета ветеранов Николай Валентинович Уваров и члены Совета ветеранов района Щукино. Все отметили важность данного мероприятия, гости сказали тёплые слова об институте и его руководстве. В конце вступительной части всем участникам мероприятия были подарены памятные книги о фронтовиках-героях МГИМ им. А.Г. Шнитке.

| ВЕЧНАЯ СЛАВА ГЕРОЯМ педагогам и учащимся Московского областного музыкально-педагогического училища имени Октябрьской революции, павшим в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. | | |
|--|--------------|-------------|
| Педагоги | | |
| КОСЫРЕВ Василий Иванович | баснист | 1908 – 1944 |
| КУТОЛПН Николай Иванович | гитарист | 1903 – 1941 |
| ЛАРСКИЙ Николай Иванович | парторг | 1910 – 1944 |
| ТУТАРИНОВ Николай Петрович | пианист | 1890 – 1941 |
| УГЛЕВ Иван Илларионович | хормейстер | 1899 – 1945 |
| Учащиеся | | |
| БЛУДОВ В. И. | ... | ... – 1944 |
| ГОРШКОВ Иван М. | скрипач | ... – ... |
| ДЛУГАЧ Юрий Григорьевич | гитарист | 1916 – 1944 |
| КИСЕЛЕВ Василий Георгиевич | балалаечник | ... – 1941 |
| ЛАНКЕВИЧ П. А. | гитарист | ... – 1940 |
| ЛАНКИН Юрий Дмитриевич | балалаечник | 1923 – 1943 |
| ЛАРСКИЙ Николай П. | баснист | 1921 – 1944 |
| ЛОЖКИН Виктор Ильич | домрист | 1920 – 1941 |
| ЛЫНКОВСКИЙ Бронислав Иосифович | хормейстер | 1910 – 1945 |
| НИКОТИН Лев Петрович | вокалист | 1915 – 1943 |
| ЩЕРБАЦКИЙ Василий Иванович | кларнетист | 1911 – 1943 |
| СЛИВКО Израиль Самуилович | мандолинист | 1918 – 1941 |
| СОБЕРАЙСКИЙ Станислав Станиславович | скрипач | ... – 1942 |
| ТУТЕВИЧ Валентин Николаевич | скрипач | 1916 – 1943 |
| УГЛЕВ Виктор Иванович | дирижер хора | 1921 – 1943 |
| УТКИН Борис Николаевич | баснист | 1925 – 1945 |
| ЧЕРНОВ Григорий Иванович | трубач | 1918 – 1945 |
| ЧИБИСОВ Александр Романович | скрипач | 1917 – 1941 |

Литература

1. *Горлинский В.И.* От школы к институту — 80 лет. — М.: Композитор, 1998. — 295 с.
2. *Степчкова Л.А.* Перелистывая страницы памяти. — М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2002. — 121 с.

References

1. *Gorlinskij V.I.* Ot shkoly k institutu — 80 let. — M.: Kompozitor, 1998. — 295 s.
2. *Stepchkova L.A.* Perelistyvaya stranicy pamuyati. — M.: MGIM im. A.G. SHnitke, 2002. — 121 s.

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института 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 Institute of Music
e-mail: korsakovaia@mail.ru

Н.В. Сахарова

МУЗЫКАНТЫ ДМШ ИМ. Ю.А. ШАПОРИНА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

MUSICIANS OF THE CHILDREN'S MUSIC SCHOOL NAMED AFTER YU.A. SHAPORIN DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

Аннотация: Статья посвящена судьбам фронтовиков-преподавателей ДМШ им. Ю.А. Шапорина, их подвигам в годы Великой Отечественной войны, жизненному и творческому пути. Показано, что коллектив школы свято чтит их память, что заложенные ими традиции продолжают и развиваются в творчестве многочисленных учеников и последователей.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Победа, ДМШ им. Ю.А. Шапорина, преподаватели, ученики.

Abstract. The article is devoted to the fate of front-line soldiers-teachers of the children's music school named after Yu.A. Shaporin, their exploits during the Great Patriotic War, their life and creative path. It is shown that the staff of the school piously honors their memory, that the traditions laid down by them continue and develop in the works of numerous students and followers.

Keywords: Great Patriotic War, Victory, children's music school named after Yu.A. Shaporin, teachers, students.

Дороги войны... Сколько их было?! Это длинный кровавый путь, стремящийся к победе над фашизмом. Земля стонала от взрывов и грохота снарядов, звуков падающих тел. Как настоящая мать, она спасала своих сыновей, зная, что они ее сберегут и не позволят захлебнуться в крови.

Прошло 75 лет со Дня Победы над врагом, но мы помним и чтим тех, кто ценой жизни и здоровья отвоевал нам счастье жить, творить, видеть улыбки наших детей и внуков.

Среди большого числа музыкантов-фронтовиков были и преподаватели ДМШ им. Ю.А. Шапорина МГИМ им. А.Г. Шнитке. Они, как и их соратники из Музыкального училища им. Октябрьской революции, внесли свой вклад в дело Победы над врагом.

Вот их имена:

Василий Дмитриевич Накапкин – баянист

Игорь Николаевич Решетников – валторнист

Александр Андреевич Коротков – баянист

Василий Петрович Бычков – кларнетист

Игорь Николаевич Шведов – пианист.

Баянист Василий Дмитриевич Накапкин. Он ушел на фронт, прибавив себе 3 года, а было ему в ту пору всего 16 лет.



Накапкин
Василий Дмитриевич

В июле 1941 года он принял свой первый бой под Калугой, в самом пекле военных действий. Дважды был ранен, контужен, потерял глаз, но несмотря на это снова шел в бой. Затем служил на речном бронекатере матросом, а став старшиной, командовал крупнокалиберным пулеметом и пронесся с ним по Днепру, Березине, Пине, Висле, Одере. Наконец Шпрее — впереди Берлин, где на стене Рейхстага он оставил автограф: «В. Накапкин». Сержант 1ой статьи В.Д. Накапкин за доблестное участие в Великой Отечественной войне награжден медалями: «За боевые заслуги», «За победу над Германией», «За взятие Берлина» и Орденом Отечественной войны I степени.

На фронте он научился играть на баяне и играл в ансамбле КДФ — Краснознаменной Днепровской флотилии. После войны окончил Музыкальное училище имени Октябрьской революции и институт имени Гнесиных. Четверть века В.Д. Накапкин был заведующим отдела баяна и аккордеона в родном училище. Став композитором, он написал много произведений для любимого инструмента. В.Д. Накапкин — автор большого количества методических разработок и хрестоматийных сборников. Среди его многочисленных воспитанников немало известных в России и за рубежом концертирующих баянистов, лауреатов международных конкурсов.

Преподавал В.Д. Накапкин и в ДМШ им. Ю.А. Шапорина, где работала его жена Р.А. Накапкина, долгие годы была заведующей учебной частью, преподавала сольфеджио. Их дети: Сариев Валерий Васильевич — пианист и композитор, доцент МГИМ им. А.Г. Шнитке, дочь — Накапкина Тамара Васильевна — преподаватель ДМШ им. Ю.А. Шапорина. Внук В.Д. Накапкина — Жданов Андрей — закончил колледж МГИМ им. А.Г. Шнитке. Вот такая большая творческая династия у бывшего сержанта Василия Накапкина — ветерана Великой Отечественной войны.

Друг и коллега В.Д. Накапкина — педагог, исполнитель, дирижер, профессор РАМ имени Гнесиных, Заслуженный деятель искусств Борис Михайлович Егоров всегда восхищался творчеством друга, посвятив ему стихи, называя его божественным Орфеем.

Пройдя сквозь годы лихолетий
Познав войны кромешный ад,
Он все двадцатое столетье
Искусство пестовал как сад

И сад чудесный разрастался
Роскошно цвел, давал плоды,
А сам садовник оставался
Волшебным Гением судьбы.

Таким и останется в памяти друзей Василий Дмитриевич Накапкин – Ветеран Великой Отечественной войны и талантливый музыкант.

Среди имен преподавателей школы Ветеран ВОВ был незабываемый Игорь Николаевич Решетников – валторнист. Педагоги, работающие с ним, всегда



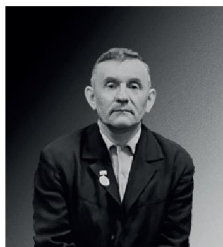
Решетников
Игорь Николаевич

вспоминают его доброжелательную улыбку, подтянутость, организованность. Он любил не только свою профессию, но и детей, по-особому оберегал хрупкий мальчишеский мир. Родом Игорь Николаевич был из Ростова-на-Дону. Еще до войны был призван в армию после окончания факультета военных дирижеров. И.Н. Решетников прошел всю длинную дорогу войны. В ЦАМО (Центральном архиве министерства обороны) на карте отмечен его путь: Москва, Брянск, Смоленск, Витебск, Великий Новгород, Минск, Брест, Варшава, Берлин. Он награжден медалью «За победу над Германией», медалью «За боевые заслуги в годы ВОВ», орденом «Красной звезды», Орденом Отечественной войны II степени.

В Главном храме Вооруженных сил России среди 33 651 444 ветеранов есть фото и данные о герое ВОВ майоре Решетникове Игоре Николаевиче.

Мы, преподаватели ДМШ им. Ю.А. Шапорина МГИМ имени А.Г. Шнитке, гордимся, что в день 75-летия со дня Победы над врагом его имя упомянуто в архиве «Дорога памяти».

В ДМШ им. Ю.А. Шапорина долгие годы работал еще один баянист –



Коротков
Александр Андреевич

Коротков Александр Андреевич – выпускник Музыкального училища имени Октябрьской революции. В первые дни войны по призыву РВК Дзержинского района г. Москвы он пошел на фронт, пройдя длинный путь до самого Берлина. Участвовал в боях Белорусского фронта, получил медаль «За боевые заслуги» (24.10.43 г.) и Орден «Красной звезды» (17.12.44 г.).

Старшему сержанту А.А. Короткову, как грамотному и организованному бойцу Красной Армии, политотдел поручил по рации принимать сводки Советского информбюро. Тут, конечно, помог слух, тонко улавливающий в непростых условиях нужную информацию, которую посылали в полки и части главного политуправления. Ко дню Победы А.А. Коротков был награжден медалью «За отвагу».

Организованность в экстремальных условиях помогала Короткову А. А. в дальнейшем руководить отделом народных инструментов в училище. Его ученики всегда участвовали в школьных и городских концертах, показывая отличную подготовку. С лица этого приятного человека не сходила лучезарная улыбка, ведь он так умел радоваться успехам учеников как своих, так и учеников коллег. Он останется в памяти коллег как доброжелательный, подтянутый и очень скромный человек, любящий свою профессию.

Нельзя не рассказать о преподавателе-кларнетисте Василии Петровиче Бычкове, воевавшем в годы Великой Отечественной войны.

Вспоминаю Василия Петровича с большой теплотой и пиететом. Несколько лет мне посчастливилось работать в его кларнетном классе концертмейстером. Это был педагог от Бога! Он окончил Московскую консерваторию, занимаясь в классе знаменитого С.В. Розанова, профессора московской консерватории, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, основателя русской кларнетной школы, автора «Школы игры на кларнете».

Василий Петрович достойно продолжал дело своего учителя. Уделяя особое внимание звукоизвлечению, постановке дыхания, он ежеурочно приучал



Бычков
Василий Петрович

учеников трудиться в этом направлении. Поэтому у его учеников кларнет звучал как пение *bell canto*. Уроки были спланированы так, что за 45 минут он успевал сделать очень много. Он терпеть не мог опоздания ученика, умел ценить каждую минуту. Юные кларнетисты, привыкая к дисциплине, добивались больших успехов. В их исполнении великолепно звучали сложнейшие кларнетные концерты и пьесы П.И. Чайковского, которые были записаны на Всесоюзном радио, а звукорежиссеры при записи всегда отмечали прекрасное звучание кларнета. Он вырастил кларнетистов, которые играют в оркестрах нашей страны, он умел привить любовь к кларнету, к музыке. Его главным педагогическим девизом было — «движение от целого к частному».

Василий Петрович Бычков был очень честным человеком, он не терпел фальши, зависти. Он всегда видел и слышал ее так же, как фальшивое звучание инструмента. Он часто рассказывал о своих встречах с музыкантами начала XX века, ведь годы учебы в консерватории подарили ему встречи с большими мастерами.

Особенно тепло вспоминал он Александра Федоровича Гедике, утренние встречи с ним, когда студент В. Бычков бежал утром занимать класс для занятий, а А.Ф. Гедике, который жил в правом крыле консерватории, вставая рано, кормил птиц и кошек, а затем шел в органный класс заниматься, совершенствовать свое мастерство.

Особенно тепло вспоминал он Александра Федоровича Гедике, утренние встречи с ним, когда студент В. Бычков бежал утром занимать класс для занятий, а А.Ф. Гедике, который жил в правом крыле консерватории, вставая рано, кормил птиц и кошек, а затем шел в органный класс заниматься, совершенствовать свое мастерство.

Рассказывал Василий Петрович и о войне, особенно в предпраздничный день Победы, о том, что до войны участвовал в битве при Халкин-голе в 1939 году. В 1941 году он пошел на фронт уже в звании гвардии майора интендантской службы. Он прошел Юго-западный фронт, Закавказский фронт, 1-ый украинский и 4-ый украинский фронт, был связистом, получил тяжелое ранение с контузией. За боевые заслуги в годы Великой Отечественной войны награжден Орденом Отечественной войны 2-ой степени, Орденом «Красной Звезды» и медалью «За отвагу».

Когда играет юный кларнетист, перед глазами встает образ В.П. Бычкова, настоящего сына Отечества, прекрасного музыканта, защищающего нашу музыкальную культуру в тяжелые для страны время. Светлая ему память!

Последний фронтовик, о котором хочется рассказать, это Игорь Константинович Шведов — преподаватель фортепианного отдела ДМШ имени Ю.А. Шапорина.



Шведов
Игорь Константинович

Он родился и вырос в семье русских музыкантов. Его отец – Константин Шведов был композитором, хоровым дирижером, профессором Московской консерватории. Не менее талантливыми были его братья Иван и Дмитрий — оба композиторы. Дом был наполнен звуками, встречами с музыкантами. Вот в такой семье вырос Игорь Константинович, где он с детства видел преданное служение музыке.

Преподаватели фортепианного отдела часто вспоминают его методическое сообщение об устройстве фортепиано. На стенде висел чертеж, выполненный самим докладчиком. Он увлеченно рассказывал и об устройстве инструмента, о его акустических возможностях. Затронул он и исторический момент — как происходила трансформация инструмента. Ученики И.К. Шведова иллюстрировали этот рассказ исполнением произведений старинных композиторов, затем звучала музыка венских классиков, русских и современных композиторов.

Ученики И.К. Шведова всегда выступали очень ярко. Многие из них стали известными музыкантами, настоящими профессионалами.

Среди многочисленных учеников И.К. Шведова особое место занимает Михаил Ермолаев (Коллонтай) — пианист и композитор, выпускник московской консерватории (класс профессора В.В. Горностаевой). В 1981 г. на Всесоюзном конкурсе пианистов он получил I премию. Михаил Ермолаев также награжден премией Д.Д. Шостаковича, дипломом VII Международного конкурса имени П.И. Чайковского, был отмечен специальным призом за лучшее исполнение произведений П.И. Чайковского. Преподавал в московской консерватории, в Институте имени Гнесиных, а также за рубежом. Сохраняя лучшие традиции русской фортепианной школы, он выпустил большое количество пианистов. Одна из ипостасей творчества М. Ермолаева — сочинение духовной музыки, которой он верен до сих пор. На всесоюзном радио он вел интереснейшие передачи о великих русских музыкантах.

Еще один пианист, выпускник ДМШ им. Ю.А. Шапорина из класса И.К. Шведова — Сергей Беляков. Окончив московскую консерваторию (класс профессора Л.Н. Власенко), С. Беляков стал солистом и ансамблистом Москонцерта. Он получил лауреатство на многочисленных российских и международных конкурсах. Позднее преподавал в Китае, являясь почетным профессором Цицикарского университета. Сейчас С. Беляков преподает на кафедре музыкального исполнительства в МГГУ и руководит вокально-инструментальной студией «Орфей» при Центральном Доме Архитекторов.

Одной из последних учениц И.К. Шведова была Дарья Бин (ныне Турова Дарья Александровна) — выпускница РАМ имени Гнесиных. Несколько лет она работала в ДМШ им. Ю.А. Шапорина. В настоящее время является преподавателем Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке. Прекрасная пианистка Д.А. Турова выступает на фестивалях, российских и международных конкурсах, получая заслуженные награды:

дипломы «За концертмейстерское мастерство» международного конкурса «Славянской музыки», открытого конкурса «Исламей», Международного Парижского фестиваля.

Выпускница ДМШ имени Ю.А. Шапорина Д.А. Турова не теряет связи с родной школой и всегда тепло вспоминает любимого учителя Игоря Константиновича Шведова.

Учился у Шведова преподаватель нашей школы теоретик Александр Евгеньевич Дадиомов. Он преподает в колледже МГИМ им. А.Г. Шнитке, выпускник Музыкального училища имени Октябрьской революции.

Кроме учеников, И.К. Шведов оставил в жизни еще один след — сына Дмитрия, который тоже работал в нашей школе. Блестяще закончив московскую консерваторию, он долгие годы был солистом ансамбля “Концертино”. Объездив города России и Европы, за свою творческую деятельность получил звание Заслуженного артиста России. Д.И. Шведов продолжил традиции «шведовской» династии.

Всему этому предшествовала война, которую пронес по жизни Игорь Константинович Шведов. Пронес отважно, смело, с достоинством.

В далеком 1941 году, через 4 дня после начала войны, сержант И.К. Шведов пошел на фронт, иначе быть не могло, он защищал столицу нашей Родины — Москву, за что и был награжден медалью «За оборону Москвы». В Центральном архиве Министерства Обороны есть запись: «Игорь Константинович Шведов награждается медалью «За Отвагу» за то, что в наступательных боях за деревню Михали Витебской области, при отражении контратаки противника под огнем из своего автомата уничтожил 18 немецких солдат. Подвиг был совершен 17.12.43 года».

В архиве есть еще одно описание подвига И.К. Шведова. «Товарищ Шведов И.К. в наступательном бою 21.10.1944 года в районе деревни Поджалец (Восточная Пруссия) ворвался в расположение огнеметных точек противника, после чего он со своим отделением вступил в рукопашную схватку с противником и внес панику в его ряды, тем самым обеспечил роте <возможность> занять деревню». За этот геройский поступок И.К. Шведов получил Орден «Красной Звезды». Еще два ордена он получил за свои боевые заслуги — два Ордена Отечественной войны II степени.

Игорь Константинович очень любил праздник День Победы. В один из таких теплых майских дней, когда на горке возле школы цвела сирень, он стоял в сером пиджаке, на котором сверкали награды. Ветер развеивал его седые волосы, он улыбался и был так счастлив...

Вечная Вам память, дорогой Игорь Константинович!

В 2020 году ДМШ им. Ю.А. Шапорина МГИМ им. А.Г. Шнитке минуло 85 лет. Можно себе представить присутствие наших ветеранов на этом празднике, с Орденами и Медалями на груди, с доброжелательной улыбкой на лице. Как жаль, что их не стало. Жаль, что они не увидят празднования Дня Победы, не встретятся с однополчанами, не увидят цветения яблонь у Большого театра, не

почувствуют запах майской сирени, не услышат грохота салюта. И все-таки хочется верить, что вибрация звуков музыки, исполненная в этот памятный день, улетит далеко-далеко... и они услышат её...

Низкий поклон вам, отвоевавшим нам мир и свободу. Спасибо за то, что дали нам возможность жить, учиться и творить. Мы не подведем!

Литература

1. *Горлинский В.И.* От школы к институту – 80 лет. – М.: Композитор, 1998. – 295 с.
2. *Степчкова Л.А.* Перелистывая страницы памяти. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2002. – 121 с.

References

1. *Gorlinskij V.I.* Ot shkoly k institutu — 80 let. — M.: Kompozitor, 1998. — 295 s.
2. *Stepchkova L.A.* Perelistyvaya stranicy pamyati. — M.: MGIM im. A.G. SHnitke, 2002. — 121 s.

Сахарова Наталья Васильевна,
педагог ДМШ имени Ю. А. Шапорина, зав. музеем имени
Ю. А. Шапорина, e-mail: nat.sakharova2012@yandex.ru

Sakharova Natalia V.,
teacher of the children's music school named after Yu. A. Shaporin, head. by the
Yu. A. Shaporin Museum, e-mail: nat.sakharova2012@yandex.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ

ОТКРЫТИЕ МЕМОРИАЛЬНОЙ ДОСКИ

20 февраля 2021 года состоялось открытие мемориальной доски «Вечная слава героям» в память о преподавателях и студентах Института, павших на фронтах Великой отечественной войны 1941-1945 гг.



Вступительное слово ректора МГИМ им. А.Г. Шнитке доктора педагогических наук, доктора культурологии, профессора Анны Иосифовны Щербаковой



С приветственным словом перед концертом студентов института выступили: ректор института доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор Анна Иосифовна Щербакова; глава управы района Щукино города Москва Олег Сергеевич Железняк, а также депутат Совета депутатов района Щукино Галина Сергеевна Преображенская; председатель Совета ветеранов Николай Валентинович Уваров и члены Совета ветеранов района Щукино.



Заслуженная артистка России, заслуженный деятель искусств России Галина Сергеевна Преображенская и председатель совета ветеранов района Щукино Николай Валентинович Уваров



Глава управы района Щукина города Москвы Олег Сергеевич Железняк с ректором





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/>.

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/>