

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

ISSN 2712-9063 Издается ежеквартально

Главный редактор:

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

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

- педагогика (5.8.1; 5.8.2; 5.8.7)
- искусствоведение и культурология (5.10.1; 5.10.3)

Редакционный совет



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



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 (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке



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



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



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



Каменец Александр Владленович, доктор культурологии, Российский государственный социальный университет



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»



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



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



Медведева Марина Васильевна, кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных, профессор кафедры народного исполнительского искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке



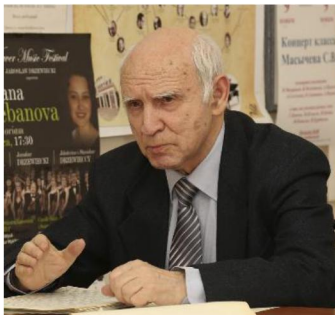
Пчелинцев Анатолий Васильевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке



Радынова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке



Смирнов Александр Владимирович, доктор педагогических наук, профессор, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской



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



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

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 (ICTM) 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**.

Ганичева Юлия Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

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

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

Логвинова Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Печерская Александра Борисовна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- А. И. Щербакова. Постигание музыкального искусства как условие
духовно-нравственного обновления общества..... 9
- В. О. Астрова. Образ Польши в русском музыкальном сознании..... 17

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- В. А. Горбенко, Д. А. Алешин. Исполнительский анализ партии трубы
в произведении А.Г. Шнитке «Гоголь-сюита» 30

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- Н. А. Егорова. Аскольд Муров. «Осенняя симфония» для русского
народного оркестра 41
- М. А. Жаров. Развитие творческого потенциала пианиста-исполнителя
в классе специального инструмента..... 51

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

- Р. Р. Шайхутдинов. Интервью с Верой Борисовной Носиной..... 58
- Фотогалерея 64
- Информация для авторов 72

CONTENT

MODERN RESEARCH

- Anna I. Shcherbakova. Comprehension of musical art as a condition of spiritual and moral renewal of society* 9
- Vera O. Astrova. The image of Poland in the Russian musical consciousness*..... 17

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

- Vasily A. Gorbenko, Dmitry A. Alyoshin. Performance analysis of the trumpet part in A.G. Schnittke's work "Gogol Suite"*..... 30

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

- Nadezhda A. Egorova. Askold Murov. "Autumn Symphony" for Russian Folk Orchestra* 41
- Mikhail A. Zharov. Development of the creative potential of the pianist-performer in the class of a special instrument*..... 51

MEMOIRS, REFLECTIONS, DOCUMENTS

- Rustam R. Shaykhutdinov. Interview with Vera Borisovna Nosina*..... 58
- Photo gallery 64
- Information for authors 72

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.И. Щербакова

ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК УСЛОВИЕ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ОБНОВЛЕНИЯ ОБЩЕСТВА

ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК УСЛОВИЕ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ОБНОВЛЕНИЯ ОБЩЕСТВА

Аннотация: в статье рассматриваются роль и место музыки в осмыслении сущностных характеристик бытия в современном социокультурном пространстве. Автор анализирует процессы, происходящие в музыкальном искусстве Новейшего времени, раскрывает логику преобразований, влияющих на духовно-нравственное становление деятельного субъекта, обосновывает роль художественно-творческой деятельности как фактора саморазвития личности и её самоопределения в системе «человек—мир». Личности, которая осмысливает не только окружающий мир, но и свое место в нем, свои возможности в совершенствовании этого мира, в созидании нового пространства культуры.

Ключевые слова: духовно-нравственное обновление, музыка, музыкальное образование, универсальный диалог, музыкальная культура Новейшего времени, музыка как интегральный символ культуры, музыка в познании и самопознании личности, художественно-творческая деятельность.

Abstract: the article examines the role and place of music in understanding the essential characteristics of being in the modern socio-cultural space. The author analyzes the processes taking place in the musical art of the Newest time, reveals the logic of transformations affecting the spiritual and moral formation of an active subject, substantiates the role of artistic and creative activity as a factor of self-development of a personality and its self-determination in the "human being—world" system. A person who comprehends not only the world around him, but also his place in it, his possibilities in improving this world, in creating a new cultural space.

Keywords: spiritual and moral renewal, music, musical education, universal dialogue, musical culture of the Newest time, music as an integral symbol of culture, music in the cognition and self-knowledge of the individual, artistic and creative activity.

Сегодня почти каждая работа, будь то диссертационное исследование, статья, эссе и т. д., начинается с анализа вопросов, связанных с ситуацией глобального кризиса, который переживает современная цивилизация. Это понятно и объяснимо. Хотя если мы обратимся к истории, то нет эпохи, которую

её современники считали бы абсолютно благополучной. О проблеме духовного и нравственного оскудения общества пишет в своих диалогах Платон, на это сетуют философы Средневековья и Возрождения, к поиску путей возвращения духовной целостности человека призывают мыслители Нового и Новейшего времени. На самом деле, «воспитание души», воспитание творческой личности, которая является творением культуры и призвана стать ее творцом, это вечная проблема, осознаваемая и нашими далекими предками, и, естественно, не потерявшая свою актуальность сегодня.

Открывая один из сборников своих стихов Б. Ахмадулина написала удивительные слова: «Я хотела, чтобы героем этой истории стал Человек, любой, еще не рожденный... страстно, нетерпеливо желающий жизни, истомленный ее счастливым присутствием и острым морозом тревоги, что оно может не сбыться. От сколького он зависит в своей беззащитности, этот еще не существующий ребенок: от малой случайности и от великих военных трагедий, наносящих человечеству глубокую рану ущерба. Но все же он выиграет в этой борьбе, и сильная, горячая, вечно прекрасная Жизнь придет к нему и одарит его своим справедливым, несравненным благом» [2, 5].

Что же необходимо, чтобы «сильная, горячая, вечно прекрасная Жизнь» одаривала человека «справедливым и несравненным благом»? И что есть благо для современного человека? Вот тут-то мы сталкиваемся еще с одной вечной проблемой, связанной с интерпретацией таких понятий, как «Добро», «Истина», «Благо», «Красота». Понятий, к которым постоянно обращается философия, эстетика, этика, но при этом являющимся не только предметом философских размышлений. Ведь от того, какой смысл вкладывается в эти понятия, зависит и какова будет жизнь каждого конкретного человека, и судьбы человечества.

У каждого на слуху ставшая давно привычной и избитой фраза: «В здоровом теле, здоровый дух». В ней заложено одно из глубочайших заблуждений, поскольку здоровье тела (что очень важно для нормального функционирования человека как биологического вида) отнюдь не является гарантом духовного и социального здоровья человека как мыслящего и глубоко чувствующего существа. Более того, мы знаем множество примеров, когда духовных, творческих вершин достигали люди физически немощные, но обладающие огромным духовным потенциалом: волей, способностью бороться со своим недугом, стремлением к творчески-созидательной деятельности. Именно на

это направлена система дополнительного образования, в том числе инклюзивного музыкального образования детей и взрослых.

Во многих педагогических исследованиях упоминается о необходимости создания здоровьесберегающих технологий, что, несомненно, очень важно и требует постоянного внимания общества. Но не менее значимо создание педагогических технологий, обеспечивающих духовное и социальное «здоровье» подрастающего поколения. А для этого необходимы особые инструменты, благодаря которым формируется личность, для которой понятие «блага» выходит далеко за рамки материальных устремлений. Личность, настроенная на творческое созидание, способная преодолевать негативные тенденции, характерные для технократической цивилизации, в которой совершенствование машины (будь то автомобиль или компьютер) становится более значимым фактором развития, чем самосовершенствование человеческой личности. Такую возможность формирования социально здоровой личности дает система инклюзивного образования.

Личности прекрасной и вдохновенной, поскольку ей, по выражению Б. Ахмадулиной, дано вершить в этом мире «непреклонное добро Труда, Свободы, Любви и Таланта» [2, 5]. Такая личность возвращается только в том случае, если общество стремится к постоянному духовному обновлению. И здесь огромную роль играет система художественного образования в целом и музыкального образования в частности. Недооценка этого фактора (а именно эту тенденцию мы наблюдаем постоянно на протяжении последнего времени) заключает в себе очень большую опасность. Технический прогресс стимулирует прогресс интеллектуальный, эмоциональная сфера личности, отвечающая за ее способность сопереживать, сострадать, стремиться к духовному общению к строительству пространства «соучастного бытия» уходит на второй план.

«Профессионализм», «компетентность», «креативность», все эти термины постоянно присутствуют как характеристики творческой личности. Но если в процессе ее становления духовная составляющая не является системообразующим фактором, то где гарантия, что ее деятельность будет направлена на созидание, а не на разрушение? Где гарантия, что благом не будет восприниматься огромная и безраздельная власть, во имя чего можно переступить через все допустимые и недопустимые границы? Или достижение безмерного богатства, или безмерная жажда славы и почестей? Или не только созда-

ние, но и применение орудий массового уничтожения? Список можно продолжать бесконечно, поскольку количество пороков, свойственных человеку, к сожалению, весьма велико.

Не следует также забывать и о том, что каждый человек — это не только будущий профессионал – ученый, инженер, педагог или врач. Это еще и будущий создатель семьи, где рождаются и растут дети, счастливые или несчастные, согретые родительской любовью или выброшенные на улицу. Примеры невероятной жестокости по отношению к детям общеизвестны. Чем еще, как не чудовищной бездуховностью, можно объяснить эпизоды насилия, с которыми сталкивается современный человек?

Итак, гарантия предотвращения таких негативных явлений заключается только в одном – в духовном богатстве личности, ее нравственном уровне, в ее устремленности к постижению сущности бытия, смысла творчества, в энергии творческого созидания, обретаемой в процессе духовного становления. И именно музыке как одному из величайших искусств, сопровождающего человека на протяжении всей его истории, принадлежит особая роль в осуществлении этого процесса. Она является одним из самых совершенных инструментов самосознания и самосозидания личности. Инструментом, способным «настраивать» человека на осуществление постоянного творческого поиска во имя созидания, на духовные и нравственные искания и открытия, равно необходимые каждому человеку, независимо от избранной им профессиональной сферы деятельности.

Но здесь следует сразу уточнить, что речь идет о подлинном искусстве, о творениях великих мастеров прошлого и настоящего, перед которыми замирает в восхищении «слушатель-эксперт». Так называет подготовленного слушателя Теодор Адорно, один из крупнейших философов музыки XX века. Но чтобы стать таким слушателем, следует пройти длинный и сложный путь восхождения к музыкальным ценностям. Грохот низкопробных подделок, сопровождающих жизнь массового слушателя, не обремененного необходимыми для постижения подлинной музыки знаниями, не обладающего личностно-ценностным отношением к музыкальному искусству, ни в какой мере не способствует выявлению духовно-нравственного потенциала личности, а, следовательно, не может служить фактором духовно-нравственного обновления общества.

Именно поэтому музыкальное образование, как профессиональное, так и общее, сегодня требует пристального внимания общества, осознающего необходимость сохранить человека не только как биологический вид, но и как великое чудо, уже в античности представленное «мерой всех вещей». Для человека и во имя человека необходимо открыть ему путь в бесконечность музыкального пространства, в сложнейший процесс постижения музыки, который затрагивает все сферы внутреннего мира личности. Это сфера особого знания, знания-переживания, где невозможна кабинетная отстраненность, где применима особая логика, которую О. Мандельштам называет «царством неожиданности». По его мнению, постигать искусство – это «значит непрерывно удивляться».

Каждый человек, и будущий профессиональный музыкант, и любитель музыки, вступивший на путь постижения великих шедевров музыкального искусства, мог бы вместе с Осипом Мандельштамом сказать: «Мы полюбили музыку доказательств. Логическая связь для нас не песенка о чижики, 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!»

Обращение к искусству вообще и к музыкальному искусству в частности – это обращение к «мощи доказательств» значимости художественно-эстетических и духовно-нравственных идеалов в жизни и деятельности человека, заключенной в творениях И.С. Баха и Л.Н. Толстого, И. Стравинского и К. Малевича, А. Шнитке и И. Бродского, С. Губайдулиной и Б. Ахмадулиной. Это постижение запечатленного ими в вечности «узора», в котором закодированы смыслы и ценности, созданные великими художниками для своих современников и для будущих поколений. Это постижение тайны художественного творчества, тайны Человека Творящего, неразрывно связанной с удивительной ролью искусства в жизни человека и человечества.

В стихотворении «Соловей», посвященному К. Бальмонтом С. Кусевицкому (в посвящении Бальмонт называет его «русским волшебником музыки»), поэт в «неслыханной трели лазурной виолончели» одновременно ощущает, как музыкант «ведет к непознанному дну» и раскрывает «окно в небо». С восторгом и изумлением Бальмонт восклицает:

*С высот к нему — эфирный мост,
Он смотрит в ноты между звезд.
Всего прорев себя в свой срок,
Он снова пробует смычок.
Он снова пробует струну,
Чтоб взвихрить звуки в тишину... [3, 340]*

Ощущения Бальмонта удивительно перекликаются с тем, как ощущали люди Древнего мира звучащее пространство бытия. Так в индийской системе мироздания существует пять первоэлементов (пространство или эфир, воздух, огонь, вода и земля). При этом самым основным, из которого происходят четыре остальные стихии, является эфир, воспринимаемый как звук, как дыхание Космоса. «Эфирный мост» – это и есть дыхание Космоса, это та таинственная связь, которая возникает между творцом звучащего пространства и творцом всего сущего. Это тот невидимый «мост», который философы-романтики будут называть путем к Универсуму.

Но самое главное в этом стихотворении – это понимание возможностей музыки в постижении человеком глубинной сущности собственного «Я», своего духовного и нравственного потенциала, это открытие пути к самому себе. В этом и заключается секрет становления подлинно творческой личности, которая осмысливает не только окружающий мир, но и свое место в нем, свои возможности в совершенствовании этого мира, в созидании нового пространства культуры.

В знаменитом «Гимне Солнцу» Бальмонт, обращаясь к нему, просит:

*Дай мне — на пире,
Звуком быть — в лире, -
Лучшего в мире,
Счастья нет! [3, 340]*

Эта страстная просьба отражает понимание поэтом той огромной власти, которая заключена в звуках музыки, ее способности обращаться непосредственно от сердца к сердцу, способности создавать особые художественные каналы духовной коммуникации. Создание таких каналов – это самый реальный и действенный путь социального и духовного «оздоровления» обще-

ства, путь осуществления универсального, межкультурного диалога, необходимого для преодоления конфликтов, агрессии, деструктивности, для сохранения жизни на нашей прекрасной планете.

Что же необходимо, чтобы подрастающее поколение было готово к осуществлению такого диалога? Как открыть для них эти каналы? Как создать коммуникативное поле, в котором происходит активное творческое общение, бесконечно обогащающее каждого из его участников? Для этого необходимо не только сохранять существующую систему музыкального образования, но и создать «режим наибольшего благоприятствования» для ее постоянного совершенствования, для разработки максимально эффективных инновационных музыкально-образовательных моделей, я гибких, вариативных, остро реагирующих на запросы времени, настроенных на выполнение социального заказа.

Сегодня мы обладаем значительным творческим потенциалом. Выдвинулся ряд талантливых молодых ученых-музыкантов, осознающих значимость поставленных перед ними задач, подготовлен ряд блестящих проектов, одобренных ученым сообществом. Дело за малым – осознанием обществом необходимости реализации этих проектов, выгода от которых исчисляется не в той или иной валюте, а в создании бесценного «человеческого капитала», творцов культуры нового тысячелетия. Это тот единственный вид «капитала», который включает в себе подлинное богатство общества, гарантию его развития и совершенствования, гарантию духовно-нравственного обновления, которое необходимо признать приоритетной задачей культурного строительства России на современном этапе.

Литература

1. Адорно Т.В. Избранное: социология музыки / Теодор Адорно ; С. Я. Левит - сост. - 3-е изд. – М.: Центр гуманитарных инициатив : Унив. кн., 2014. – 448 с.
2. Ахмадулина Б.А. Шарманки детская душа. — М.: Эксмо, 2008. – 352 с.
3. Бальмонт К.Д. Стихотворения. — М.: Худож. лит., 1990. – 398 с.
4. Борзова Е.П. История мировой культуры. – Спб.: Лань, 2007. – 672 с.
5. Бродский И.А. Книга интервью / И.А. Бродский. – М.: «Захаров», 2007. – 784 с.
6. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. – М.: Московская школа политических исследований, 2001. – 416 с.
7. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений : В 4 т. / О. Мандельштам ; [Сост. П.Нерлер, А.Никитаев]. Т. 1: Стихи и проза, 1906-1921. Т. 1. – М. : Арт-бизнес-центр, 1993. – 366 с.
8. Шнитке А.Г. Статьи о музыке / А.Г. Шнитке. – М.: Композитор, 2004. – 407 с.

9. Щербаков В.Ф. Художественно-эстетическое начало как источник созидательных сил культуры // Культура. Духовность. Общество. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2012. – С.222-227.
10. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства: культурологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2 (10). С. 7-16

Щербакова Анна Иосифовна,
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,
Ректор МГИМ им. А. Г. Шнитке,
e-mail: anna.68@list.ru

Shcherbakova Anna I.,
Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor,
Rector of Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: anna.68@list.ru

ОБРАЗ ПОЛЬШИ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ СОЗНАНИИ

THE IMAGE OF POLAND IN THE RUSSIAN MUSICAL CONSCIOUSNESS

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы исторических и культурно-стилистических параллелей в музыкальном искусстве России и Польши. Дается анализ интерпретационных особенностей фортепианных и оперных произведений польских и отечественных композиторов XIX-XX веков.

Abstract: The article deals with the issues of historical and cultural-stylistic parallels in the musical art of Russia and Poland. The analysis of interpretive features of piano and opera works by Polish and Russian composers of the XIX-XX centuries is given.

Ключевые слова: славянская культура, национальная идентичность, фортепианная и оперная музыка, польские танцы.

Keywords: Slavic culture, national identity, piano and opera music, Polish dances.

Польша и Россия – не просто соседи или соперники. Их дипломатические отношения порой драматичны и непросты, но родственные души тянутся друг к другу. Общие славянские корни – мощная сила: её ток пронизывает искусство обеих стран. Польская и русская аудитории могут придерживаться разных взглядов, но они понимают друг друга. Близки не только языки: близки сердца, бьющиеся в такт.

Близость славянских культур очевидна. Рассматривать и анализировать ее возможно во множестве аспектов и направлений, включая точные статистические данные и другие объективные пути исследования. Мы же обратимся к субъективной области, к столь «тонким материям» как личностные художественные представления авторов, исполнителей и слушателей, и приведем в этой связи несколько примеров интерпретации образа Польши деятелями отечественного музыкального искусства XIX-XX вв.

В означенный исторический период как общественные настроения, так и индивидуальные чувства людей находили непосредственное отражение и художественно-эстетическое преломление в авторских камерных, симфонических, музыкально-сценических опусах. Появлялись разнообразные сочинения

в широком диапазоне форм и жанров, от миниатюрных фортепианных прелюдий продолжительностью в один период до монументальных, развернутых во времени, многочастных симфонических и оперных полотен.

Политические конфликты прошлого не мешали единству вкусов и взглядов, художественному взаимопониманию разно-национальных культур, в частности польской и русской, когда звучала не дискуссия на злободневные темы, а «голос души» – музыка. Тогда, говоря языком поэтических метафор, умолкали пушки, запевали соловьи и расцветали розы.

Наглядно видно это, скажем, в непревзойдённом исполнении русскими музыкантами произведений Фредерика Шопена (1810-1849). Как только опусы гениального поляка проникли в Россию, они заняли прочное место в сердцах пианистов и их зрительской аудитории в диапазоне от домашних гостиных до концертных залов. Своими драматичными произведениями (например, этюдом *c-moll* опус 12 №25, получившим название «революционный») Шопен выразил сочувствие соотечественникам, восстающим против гнёта власти Российской империи. Однако в самой России представители ее культурных слоев общества воспринимали музыку польского гения с открытой душой, слыша ее не как призыв к кровавому бунту, а как непревзойденное выражение личностных переживаний, близких каждому человеку.

Влияние Шопена на русскую классическую музыку огромно и благотворно, без него невозможно было бы формирование отечественной композиторской школы и традиции фортепианного исполнительства.

Незабываемы интерпретации шопеновских шедевров русскими интерпретаторами, в частности одним из ярчайших русских пианистов Артура Рубинштейна (1887-1982), творчество которого, к счастью, дошло до нас в грамзаписи.

С далекого XIX века и до сих пор Ф. Шопен остается одним из известнейших и любимейших композиторов среди русских музыкантов и самой широкой слушательской аудитории.

Нашей отечественной традиции свойственно глубинное проникновение в образную сферу, погружение в душевные переживания, стремление к угадыванию авторского замысла и его философии путём внимательного прочтения нотного текста. Так, первый победитель шопеновского конкурса, профессор Московской консерватории имени П.И. Чайковского Лев Оборин (1907-1974) не просто интерпретировал музыку Шопена. Он сам относился к ней как к святыне, стремился и умел передать это чувство ученикам и слушателям.

Такое трепетное, возвышенное отношение к сочинениям Ф. Шопена отличает всех представителей русской фортепианной школы XX века: Константина Игумнова (1873-1948), Владимира Софроницкого (1901-1961), Генриха Нейгауза (1888-1964) и многих других.

В то же время и в Польше высоко ценили, и ценят, русских пианистов-интерпретаторов. На академическом конкурсе, посвященном наследию Ф. Шопена, проводимом раз в 5 лет в Варшаве, с момента его основания в 1927 году взыскательное жюри три раза подряд присуждала высшие награды советским пианистам, независимо от политических бурь.

Россию трудно представить себе без Шопена. Причиной тому является не территориальное соседство или политическое объединение, а глубинная ментальная близость культур, тесное и живое взаимопроникновение эстетических и духовные ценностей. За века активных взаимодействий множество человеческих судеб и культурных явлений культуры слились и сплелись в некое неделимое целое. Центральные для творчества композитора образы Польши, выраженные в музыке средствами национальной танцевальной стилистики, воспринимаются сознанием русского человека как совершенно как близкие, понятные, родные.

Среди явлений польской культуры танцы – полонез, мазурка, краковяк, вальс, непревзойдённо воспеты гением Шопена, – воплощают не только для Польши, но для России лучшие человеческие качества: мужество, женственность, рыцарское благородство, утончённое изящество, истинный аристократизм. Слушая шопеновские опусы, человек ясно ощущает, что вопреки войнам, кровопролитиям, разногласиям высокая эстетика национальных идеалов оказывается в своей сердцевине единой!

Напрашивается вывод: национальная идентичность, выраженная в культуре языком «высоких материй», в частности музыки, имеет собственные параметры и границы, ясно ощутимые. Они далеко не всегда, и не во всём совпадают с политическими настроениями, симпатиями, исторически сложившимися государственными границами, а также явными и скрытыми тенденциями хода окружающей нас действительности.

Духовная жизнь протекает по собственным законам, имеет своё течение времени и структуру, а музыка играет в ней особую роль, являясь и средством коммуникации, и знаковой системой, и ключом, открывающим двери в «надземный» мир.

Способность восприятия событий художественной (в данном случае музыкальной) иностранной культуры является признаком развитых культур. Она свойственна *национальной идентичности русской культуры*, что свидетельствует о духовной высоте национального русского мировоззрения, с позиций которой видятся иные, нежели актуально-политические, масштабы явлений, а также о его глубине, где заключены древние, общие корни славянских культур.

Обратимся к польским национальным танцам, воплощающим польскую национальную идентичность, мироощущение, самосознание поляков.

Слово «Полонез» означает «польский». Возникший в XV веке на польской земле танец-шестивие, традиционно открывший свадьбы, а затем балы и все народные торжества, он прочно воцарился и в русской аристократической среде. Полонез открывал бальные шествия в императорском дворце и начинал танцы в скромном сельском поместье уездных дворян. Он прочно воцарился на балу, наряду с мазуркой и вальсом, а в XIX веке взошёл и на вершины фортепианной, скрипичной, симфонической музыки. Его задача – задавать празднику возвышенный тон, придавать величественный характер, – на паркете русского императорского зала или концертной сцене осталась той же, что и на польской земле. Понятен оказался и его музыкальный язык.

Не менее шопеновских сочинений любим в России ставший «шлягером» полонез *Pożegnanie Ojczyzny* («Прощание с Родиной») князя Михаила Огинского (1765-1833). Совмещая в одном лице дипломата, политического деятеля Речи Посполитой, лидера восстания Костюшко, сенатора Российской империи и композитора, уникальный автор создал произведение, популярность которого, вспыхнувшая вместе с восстанием 1794 года, пережила последующие исторические катаклизмы и к XXI веку лишь возросла. В Советском союзе его мелодию знали все. «Полонез Огинского» планировался стать национальным белорусским гимном после отделения Республики Беларусь. Существовал уже поэтический текст, но предложение заблокировали в Парламенте коммунисты. Знаменательно, что несмотря на течение времени, выраженные этим Полонезом искренние чувства и в XXI веке не перестали волновать людей ни в Польше, ни в России, ни за их пределами, о чем свидетельствует следующий факт: 2015 год был признан ЮНЕСКО годом М. Огинского.

Мазурка – не менее самобытное явление польской национальной культуры. В том виде, в каком она нам известна, она объединяет черты трёх танцев: мазура, оберека и куявяка, лирического танца-размышления. Первоначально

мазурка, как пляска крестьян-мазуров в Мазовии XVII веке, получила популярность, перешагнула за черту своей родной местности и широко распространилась. Воцарившись к XIX веку на балах в высших европейских кругах, мазурка преодолела их предел и вошла затем в камерную, симфоническую и оперную музыку.

Не стоит забывать, что танец мазурка, ровно как многие народные танцы, был распространен в народе не только как инструментальный жанр, но и как песня, имеющая актуальные, понятные всем, нередко политически злободневные, слова.

«В Польше, – писал другой великий славянский автор, венгерский композитор Ференц Лист, – мазурка не только танец, – она род национальной поэмы, назначение которой... передать пламень патриотических чувств под покровом народной мелодии. Многие из этих песен носят имя воителя, героя» [14, с. 37].

Необычайно ярко воссоздали образ Польши в опере русские композиторы-классики Михаил Глинка (1804-1857) и Модест Мусоргский (1839-1881).

Прадед первого русского композитора-классика Wiktoryn Władysław Glinka, шляхтич из рода Глинки герба Тшаска, перешёл в православие, приняв российское подданство после потери Речью Посполитой Смоленска в 1654 году. При этом ему, как всей Смоленской шляхте, Царская власть сохранила земельные владения и дворянские привилегии, включая прежние гербы. Таким образом мы видим пример принятия культурно-исторического наследия польской земли в общую культуру великой, многонациональной Руси, с её единым языком, ментальностью и чувством национальной идентичности.

В семье, богатой культурными традициями, в процессе обучения у лучших представителей искусства того времени, Михаил Глинка получил возможность стать композитором-новатором, классиком-симфонистом, а также разработать русскую вокальную школу. Его дружеский круг включал А.С. Грибоедова (1795-1829), В.Ф. Одоевского (1804-1869), Адама Мицкевича (1798-1855)... По выражению выдающегося музыкального критика В.В. Стасова (1824-1906), «оба [Пушкин и Глинка] создали новый русский язык – один в поэзии, другой в музыке» [18, с. 319].

Обратиться к преданию об Иване Сусанине для написания русской национальной оперы «Жизнь за царя» посоветовал композитору поэт В.А. Жуковский (1783-1852). Сюжет из событий 1612 года, времён похода польской шляхты

на Москву, был созвучен героизму русских в Отечественной войне. Тема витала в воздухе. «... Как бы по волшебному действию, – вспоминал Глинка, – вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке – польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки – все это разом вспыхнуло в голове моей» [4, с. 267].

Из всех граней замысла оперы мы остановимся лишь на главных особенностях передачи национальной специфики двух групп: русских и поляков, в соответствии с сюжетным содержанием, враждебных друг другу. В этом плане особенно рельефно выписан резкий контраст II-го, танцевального «польского» акта, с I-м, рисующим средствами широких распевных мелодий русский народ.

Полонез и Мазурка из «Польского» акта «Ивана Сусанина» (второе название оперы) должны были, по замыслу автора, изображать врагов во время их торжественного собрания.

Хотя слушатель уже настроен I-м действием на волну сопереживания русским героям, Глинка представляет зрителю ряд польских танцев во всем великолепии оформления и хореографических возможностей императорской сцены, развернув их в традиционной бальной последовательности. Аудитория может прочувствовать и торжественный полонез, и стремительный мощный краковяк, и плавный воздушный вальс, и темпераментную, зажигательную мазурку. Экспозиция вражеской силы освещена у Глинки эстетическим великолепием аристократического собрания, поляки показаны единой воинственной, динамичной наступательной силой, в то время как русский народ персонифицирован, приближен к сердцу слушателя, показан детально с позиций личностных переживаний героев.

Далее, в соответствии с законами жанра, создателю картины нужно усилить конфликт – как в сюжетной, так и в музыкальной сфере. Необходимо не только представить публике героев, но и показать драматичные коллизии их взаимоотношений с врагами. Для этого Глинка находит возможность столкнуть «польскую» и «русскую» образные сферы, сохраняя гармоничность и единство эстетики всего масштабного полотна оперы.

Образ поляков появляется в III-м действии, живописующем главное столкновение Сусанина с врагами. Это кульминационный, наиболее драматичный эпизод. Здесь ритмы полонеза и мазурки появляются лишь отрывочно, фрагментарно, в качестве узнаваемых лейтмотивов, обозначая, иллюстрируя переживания поляков. Они мелькают в искаженном виде, напоминают недавний бал, но напоминание бала неуместно в атмосфере зимнего леса, в тягостные

обстановки борьбы с противником, предчувствия гибельной развязки. В противовес фрагментарности танцевальных тем польских танцев, музыка Сусанина, выражающая его чувства, эпична, полна внутренней нерушимой, крепнущей силы. Выражая верную, стойкую любовь героя к семье и отечеству, звучат широкие напевы хоровой интродукции, с их драматичной кантиленой, проникающей в душу.

Таким образом Глинка музыкальными средствами воссоздаёт поистине народную драму – драму двух народов, проливающих кровь в ходе войны, жестокой и напрасной.

«Польская» музыка не отвращает слушателя. Напротив – полонез и мазурка из танцевальной сюиты, со времен премьеры, завоёвывают непреходящую любовь слушателей. До сих пор они являются одним из прекраснейших примеров воплощения красоты и эстетики польских национальных танцев.

Если специально не объяснять слушателям сюжета оперы, никто не поймет, не расслышит ничего отрицательного в завораживающе обаятельных, польских симфонических эпизодах оперы Глинки. Следовательно, выраженное в танцах национальное гордое самосознание поляков в данном случае воспринимается с глубинным пониманием, чем лишь утверждает толерантность и глубину русский ментальности, благодаря которой возможно появление и признание столь ярких произведений на просторах русского национального искусства.

Знаменательно, что из-за изумительной красоты польских национальных танцев, столь органично выписанных, Глинку не упрекали в симпатиях к полякам. В 1836 году, после триумфальной премьеры оперы «Жизнь за Царя», друзья композитора, в числе которых оказался и величайший классик А.С. Пушкин (1779-1837), сочинили шуточные куплеты «Канон в честь М.И. Глинки». Начал Михаил Виельгорский, русский музыкальный деятель и композитор-любитель польского происхождения (1788-1856), сочинив начальный куплет:

Пой в восторге, русский хор!

Вышла новая новинка.

Веселися, Русь! Наш Глинка –

Уж не глинка, а фарфор!

В этом куплете в шуточной форме признается истинная ценность, изысканное высшее качество творения композитора, его национальный стиль, сплавивший воедино польскую и русскую ветви народной музыкальной стилистики.

Николая I (1796-1855) покорила оперный спектакль, знаменовавший появление русской национальной оперы всемирного значения. Николай был единственным коронованным польский монарх из числа Всероссийских императоров, «царь Польский», во время правления которого царство Польское входило в состав Российской империи. В знак своего расположения и чрезвычайного одобрения оперы он пожаловал Глинке бриллиантовый перстень. Критика отмечала: «С оперой Глинки... начинается в истории новый период: период русской музыки» (В.Ф. Одоевский) [16, с. 118].

Глинка разбил свое время на «до» и «после»: предыдущий период развития русской музыки стали называть доглинкинской эпохой.

Интересна маленькая деталь биографии, на ее самом последнем витке... Прошли годы, настал момент перевозки праха Глинки из Берлина, где композитор покоился на лютеранском кладбище, в родную Россию. На его упакованном в картон гробу написали «ФАРФОР». Символичное совпадение.

Но вернёмся к великим оперным творениям с русско-польским «противостоянием».

На этот раз перед нами народная драма «Борис Годунов».

Автор – Модест Мусоргский (1839-1981), – не имел польских предков. Корни его рода простирались с западных, древнейших пределов Руси. Композитор происходил из старинного дворянского рода князей Смоленских – из рода Монастырёвых: Роман Васильевич Монастырёв, по прозвищу Мусорга, был родоначальником Мусоргских, Пётр Иванович Мусоргский – старицким воеводой в 1620 году. Великолепно образованный, эрудированный офицер лейб-гвардейского Преображенского полка, служивший затем в главном инженерном управлении и министерстве государственных имуществ, Мусоргский достиг высокого профессионального мастерства в музыке, вокальном искусстве и драматургии, при этом также создавая самостоятельно либретто своих ярчайших опер.

Им была создана бессмертная драма в музыке «Борис Годунов» по одноимённой трагедии А.С. Пушкина и материалам «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (1766-1826). Это было событие в музыкальной и культурной жизни России, не потерявшее своего значения и поныне – новаторское, глубокое, многогранное произведение. Сложна, увлекательна и актуальна, во все времена, тема её сюжета: драматичный период правления царя Бориса Го-

дунова, с 1598 по 1605, предшествующий началу «Смутного времени». «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей, – писал Мусоргский. – Это моя задача. Я попытался решить её в опере» [цит. по: 6].

Действие оперы происходит в России и Польше. Вспомним связанные с Польшей и поляками эпизоды в общем ходе ее многопланового сюжета, уложенного Мусоргским в тесные рамки оперного либретто.

Действие III.

1 картина. В Сандомирском замке тайный иезуит Рангони убеждает дочь воеводы Марину Мнишек пленить Самозванца, занять престол московских царей и обратить «еретиков-москалей» в католическую веру. Гордая красавица колеблется, но Рангони угрожает ей церковным проклятием.

2 картина. В саду Сандомирского замка, лунной ночью у фонтана Самозванец мечтает о прекрасной Марине. Мимо в торжественном полонезе проходит шумная толпа весёлых гостей, предвкушая победу над войском Царя Бориса. Марина выходит в сад, где её ждёт Григорий, разжигает в нём чувства любви и тщеславия, обещая взаимность, если он возглавит польское войско и взойдёт в Москве на престол. Взаимные упрёки, горячие любовные признания сливаются в страстный дуэт.

Эту сцену Мусоргский вписал позже, по требованию постановщиков. В первой редакции оперы им не хватило женских персонажей.

Однако изменения не повлияли отрицательно на общий замысел.

В результате работы гениального композитора образ, рисуемый, как в остальных операх на исторические сюжеты, реальную личность, – в данном случае Марину Мнишек (1588-1614), – вышел рельефно вылепленным, запоминающимся. Молодую героиню Мусоргский показал обольстительной, самолюбивой, царственно гордой. Зрителю становится ясно: её поступками движет стремление к власти, свойственное человеческой натуре. Музыка, рисующая Марину, увлекает, и мы, являясь противниками захвата поляками нашей страны, все же испытываем невольное восхищение польской красавицей, понимая логику её действий. Любовный дуэт героев получился столь страстной, драматичной сценой, что без этой, эмоционально насыщенной, лирической кульминации нам уже трудно представить себе «Бориса Годунова».

Премьера оперы состоялась на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге в 1874 году. Хотя критика не была в состоянии оценить смелые новации, до сих пор шедевр Мусоргского является в России одним из любимейших в

среде режиссёров, музыкантов и публики, а дуэт Марины и Самозванца предстаёт чистейшим образцом любовной дуэтной лирики. Неоднозначность ситуации, в которой оказываются герои, придаёт ей особенный драматизм и остроту. Музыка гениального композитора замечательно отображает образ польской красавицы и силу вызываемой ею любви.

Не только в опере, и не только в XIX веке, встречаются в русских композиторских опусах воплощения образов Польши. Приведем тому пример.

Один из значительных отечественных композиторов Тихон Хренников (1913-2007) по-своему, но не менее эмоционально, чем его предшественники-классики, отразил польскую тему в монументальном балете «Наполеон Бонапарт».

Произведение появилось в непростое для России время – в 90-е годы. Идея создания принадлежит известному танцовщику, хореографу, руководителю Кремлевского балета Андрею Петрову (род. 1945). Премьера состоялась в 1995 году на масштабной сцене Кремлевского Дворца съездов.

Сочинение создаёт грандиозное многоплановое полотно, являющее грани истории в преломлении человеческих судеб и душевных переживаний. Сияющим сокровищем представлен среди бурь и катаклизмов образ Прекрасной Дамы, олицетворяющей Польшу и саму Женственность. Этот музыкальный портрет органично представляет в себе одновременно и западные, и восточноевропейские, славянские черты. Перед нами оживает легендарная дочь сельского старосты Мария Валевска.

Наполеон в балете Т.Н. Хренникова показан в разные годы своей жизни. На историческом фоне развязанных им войн, то приближенных, то остающихся «за кадром», вырисованы портреты его женщин. Жёны и возлюбленные проходят чередой, являя характерное им очарование. Среди особ императорского рода, среди бесконечного числа доступных ему женщин выделена одна, как бесценная жемчужина в редкостной оправе, что отражено и в архитектонике сочинения: среди 27 частей балета номер 17-й приходится на точку золотого сечения.

Это «Дуэт с Валевской». Пани Валевска (1786-1817), избранница Наполеона, была необыкновенной женщиной, сочетавшей изумительную внешность с необычайным умом, обходительностью. Истинная дочь своего народа, она соединяла в своем характере мягкость и дипломатическую уступчивость, талант, самообладание, внутреннюю цельность, тонкость ума, умение слушать собеседника и влиять на его убеждения.

В крупномасштабном произведении Хренникова портрет Пани Валевской стал красивейшей, мощной лирической кульминацией. Удивительная полячка представлена такой, какой она способна, по мнению художника, покорить сердце Наполеона – сильной, незаурядной личности, оставшегося в истории властным, неуёмным и амбиционным завоевателем, желавшим покорить весь мир.

Тема пани Валевской звучит в сцене дуэта чарующей мелодией, созданной в лучших традициях русского симфонизма. Она запоминается, царит над всеми прочими женскими и мужскими, музыкальными портретами.

На премьерном показе исполнительница роли Валевской предстала перед публикой Кремлёвского дворца в элегантном, мистически-загадочном, чувственном темно-зеленом одеянии. Благодаря художественному оформлению балета, согласованному с композитором, образ Пани в спектакле выделился из всей остальной художественно-цветовой гаммы, ассоциируясь с неким магическим изумрудом, воплощением вечной любви, жизни, неотразимой красоты.

Подведём итоги нашего небольшого экскурса в мир художественного воплощения польских образов в сфере русского искусства.

Приведённые здесь примеры наглядно показывают: экспозиция образов Польши, преломленных сквозь призму художественного сознания представителей искусства, в частности в творчестве музыкально-сценических деятелей – композиторов, певцов, хореографов, музыкантов-исполнителей и т.д., равно, как и их слушательской аудитории, – обладает общей спецификой, что обусловлено характером национальной идентичности русской культуры, впитывающей и органично включающей в себя лучшие стороны родственных культур, особенно славянских.

Обобщая вышесказанное, в вышерассмотренных примерах образ Польши:

- тяготеет к монументальности,
- связывается с глобальными историческими событиями, переломными моментами в истории, эпохами «разлома»;
- предстаёт неизменно динамичным, энергетически насыщенным, эмоционально «взрывным»;
- устремлён к эстетическому изяществу, рафинированности, красоте;
- в основном воплощается посредством национальных танцев – в частности, полонеза и мазурки;

- связан с аристократичностью, гордым самосознанием, в некоторых случаях обострённым до заносчивости;
- характеризуется в чертах героев: у мужских персонажей – воинственностью и спонтанностью, у женских – могучей силы женственностью, страстностью и всепобеждающей красотой.

Мы сознательно ограничили число примеров, подкрепив основную мысль лишь несколькими разнообразными характерными образцами. Подобные примеры встречаются в опусах достаточно часто. Так, польские мотивы ясно звучат в творчестве П.И. Чайковского (1840-1893), А.К. Лядова (1855-1914), а также возникают у множества композиторов на концертной эстраде, театральной сцене, в кинематографе. Русская романсовая лирика, городская песенность и танцевальность, дошедшие до наших дней, также связаны, порой самым тесным образом, с польской стилистикой, эстетикой, всем духом родственной нам, славянской культуры.

Литература

1. Асафьев Б.В. Глинка. – М.: Музгиз, 1947. – 308 с.
2. Балет «Наполеон Бонапарт». Режим доступа: <http://www.kremlin-gkd.ru/ru/repertuar/001.htm>
3. Васильева А.Л. Народно-историческая и культурная основа польского танца. – Вестник АРБ №1 (21) – С.113-131.
4. Глинка М.И. Записки // М.Глинка. Литературные произведения и переписка. Т. I. М., 1973.
5. Головинский Г.Л., Сабина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. – 729 с.
6. Друскин М. Опера Мусоргского «Борис Годунов» [электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/> (дата обращения 12.02.2020)
7. Земцовский И.И. Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – 224 с.
8. Кокарев А.И. Тихон Хренников. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 319 с.
9. Корсакова И.А. Музыка в современной картине мира: онтологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 3(11). С. 7-18.
10. Корсакова И.А. Эволюция музыкальной коммуникации // Вестник КГУ имени Н.А. Некрасова. – №5-6. 2011, С. 98-102.
11. Куруленко Э.А., Нефёдова Д.Н. Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Сб. научных трудов. – Воронеж, 2002. – 276 с.
12. Ларош Г.А. О Глинке, Мусоргском, Листе. Избранные статьи / Г.А. Ларош, А.П. Бородин. – М.: Издательство Юрайт, 2020. – 180 с.
13. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка. В 2х кн. Книга 1. Серия: Классики мировой музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1987. – 352 с.
14. Лист Ф. Ф. Шопен / Пер. и примеч. С.А. Семеновского. – М.: Музгиз, 1956. – 429 с.

15. Махаматов Т.М. Объективные основания национальной идентичности как самопознания // Вопрос национальной идентичности в контексте глобализации. Сб. науч. ст. – М.: Проспект, 2014. – С. 117.
16. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — 723 с.
17. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. №1. – С. 33.
18. Стасов В.В. Искусство XIX века // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия (специальное приложение к журналу «Нива»). – СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1901. С. 212-328.
19. Щербакова А.И. Музыка как инструмент самосознания культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 1(9). С. 7-12.

Астрова Вера Олеговна
преподаватель кафедры народного
исполнительского искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке,
член союза композиторов России
e-mail: astrova_vo@mail.ru
Astrova Vera O.
Teacher of the Department of Folk Performing Arts at
Schnittke Moscow State Institute of Music,
member of the Union of Composers of Russia
e-mail: astrova_vo@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В.А. Горбенко
Д.А. Алешин

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПАРТИИ ТУБЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А.Г. ШНИТКЕ «ГОГОЛЬ-СЮИТА»

PERFORMANCE ANALYSIS OF THE TUBA PART IN A.G. SCHNITTKE'S WORK "GOGOL SUITE"

Аннотация. Статья посвящена произведению А.Г. Шнитке «Гоголь-сюита». Раскрываются история создания, идейно-образная основа, состав оркестра, особенности музыкального языка. Подробно проанализированы сложности в партии тубы, показаны возможные практические варианты их решения.

Abstract. The article is devoted to the work of A.G. Schnittke «Gogol Suite». The author reveals the history of creation, the ideological and figurative basis, the composition of the orchestra, and the peculiarities of the musical language. The difficulties in the batch of tubes are analyzed in detail, and possible practical solutions are shown.

Ключевые слова: А.Г. Шнитке, «Гоголь-сюита», оркестр, туба, интерпретация.

Key words: A.G. Schnittke, «Gogol Suite», orchestra, tuba, interpretation.

Данное сочинение по своей стилистике, драматургии, музыкальному языку может быть охарактеризовано как одно из наиболее «академичных» в творчестве А.Г. Шнитке. Сочинение представляет собой цикл из девяти миниатюр для симфонического оркестра с расширенной характерной группой. Произведение было написано как музыкальное сопровождение к театральному драматическому спектаклю «Ревизская сказка» (реж. Ю.П. Любимов), который соответственно и составляет идейно-образную основу музыкального материала – размышления режиссера и композитора о судьбе и творчестве выдающегося русского писателя Н.В. Гоголя.

Музыкальный язык сочинения лишен характерного для А.Г. Шнитке радикализма. В сюите присутствует достаточное количество атональных эпизодов, эпизодов «причудливой» инструментовки, в которой звучание старинных инструментов (клавесин) сочетается со звучанием классических, традиционных

для симфонического оркестра, инструментов и современных электронных инструментов. Особенно необычной является самая короткая V часть сюиты – «Фердинанд VIII» – в ней партия оркестра представляет собой лишь аудиальное сопровождение к звучанию на магнитофонной ленте произносящего текст голоса.

Состав оркестра, хотя и является характерным для композиторского авторского стиля (включение в состав электронных соло-гитары и бас-гитары, старинных инструментов, разнообразная перкуссия, в том числе и инструменты для шумовых эффектов), тем не менее, не является настолько же многообразным, как, к примеру, в Первой симфонии.

В целом музыкальный язык сюиты восходит к традициям позднего романтизма, прежде всего, к творчеству Г. Малера. Это особенно заметно в плане мелодики – выразительные мелодические линии, формирующие яркие пародийно-саркастические образы, а также в плане инструментовки – тембральные сочетания духовых и ударных инструментов, имитация (в ряде случаев прямое цитирование) стиля городского фольклора.

Стоит также отметить, что в сюите, несмотря на отсутствие выраженного тяготения к авангардному направлению, сохраняется главная черта музыкального языка А.Г. Шнитке – полистилистика – сочетание элементов совершенно разных музыкальных направлений: старинной музыки, классицизма, романтической традиции, эстрадной музыки и т.д.

Туба на протяжении большей части сюиты выполняет преимущественно функцию баса в аккордах медных духовых инструментов. Однако в VII части под названием «Бал», партия инструмента является одной из основных в плане проведения мелодических линий и контрапунктов. Рассмотрим подробнее партию тубы в части VII.

«Бал» состоит из четырех разделов, каждый из которых представляет собой определенный танец: 1 раздел – вальс, 2 – мазурка; 3- танго; 4 – кадрили. Кадрили завершается виртуозной кодой, в которой за счет сонористических эффектов постепенно разрушаются тональные тяготения и лишь на последних тактах на *crescendo* «строгий» тональный стиль «Бала» вновь возвращается.

Первое «открытый» эпизод у тубы звучит в «вальсе» с-*mol.* После короткого вступления первое проведение темы вальса звучит в басу в партии левой руки у фортепиано в унисон с контр-фаготом, а второе проводится в унисон тромбонам и тубой (цифра 55). Возникает яркий тембральный контраст. В ис-

полнении фортепиано и контрафагота лирическая тема вальса звучит сдержанно и одновременно угрожающе-затаенно. «Собранные», точные по артикуляции ноты в нижнем регистре у фортепиано как бы «обволакиваются» глухими и в то же время, насыщенными темными красками, звуками контрфагота. В исполнении темы тромбон и тубой звучание приобретает имитационный характер – очевидна попытка композитора воспроизвести характерное звучание вальсовых тем в духовом оркестре, в котором подобные соло, как правило, исполняются на эуфониуме. Звучание обоих инструментов в силу акустических их особенностей подчеркнута грузное, «несоразмерное» изящному аккомпанементу, который исполняется чембассо, фортепиано и треугольнике (Пример 1).

Пример 1. Часть VII «Бал». Цифра 55. Такты: 1 – 3.

Этот тембральный дисбаланс во втором проведении еще более усиливает гротескный, пародийный образ. Именно им, а вернее сказать, тем как трактует его дирижер и определяется характер звучания обоих солирующих голосов. На основе проведенного анализа исполнений «Гоголь-сюиты», можно сделать вывод о двух основных манерах интерпретации. В первой – пародийная составляющая звучания не выделяется дирижером, и в этом случае тромбон и туба исполняют тему вальса в строго «классической» манере, с точным соблюдением вертикали, интонационно чисто, одинаковыми штрихами, то есть как единую мелодическую линию. Именно такую интерпретацию можно обнаружить в исполнении сочинения Государственным Академическим Симфоническим Оркестром под управлением М.Б. Горенштейна (запись 2007 года). Другой вариант – намеренное искажение вертикали двух солирующих голосов с целью подчеркнуть имитацию звучания духового оркестра (Государственный

симфонический оркестр Министерства культуры СССР, запись 1982 года). В исполнении оркестра под управлением Г.Н. Рождественского оба инструмента ведут тему даже с некоторой «оттяжкой», что подчеркивает контраст между «грузными» мелодическими и «изящными» аккомпанирующими голосами.

Соответственно в вопросе вертикали исполнителям на тромбоне и тубе нужно следовать рекомендациям дирижера. То же касается и «первенства» голосов в ведении мелодической линии. В интерпретации М.Б. Горенштейна – основным является голос тромбона, в исполнении Г.Н. Рождественского – тубы. Отметим, что точно такая же трактовка голосоведения присутствует в варианте исполнения оркестра г. Мальме также под управлением Г.Н. Рождественского – звук тубы как бы «подавляет» звук тромбона.

В любом случае от тубиста здесь не требуется исполнения лирической романтической кантилены с характерным плавным звуковедением, мягкой, открытой атакой и т.д. – как мы уже отметили, характера вальс пародийный, и здесь скорее уместна пародия на кантилену. Четверти в двух тактах до цифры 55 (См. пример 1) лучше исполнять на небольшом *crescendo* твердым, но не утрированным *detache*. С цифры 55 начинается сольный эпизод. Каждая половинная нота (такты: 1, 2, 3 и далее) исполняются подчеркнутым штрихом, который можно обозначить как нечто среднее между *detache* и *marcato*. Логика смены динамических нюансов в каждом предложении должна сохраняться, но быть чуть более утрированной, чем предполагает жанр городского вальса. Так, например, в первом предложении (такты: 1- 8 цифры 55) с первого по четвертый такт делается *crescendo* почти вплоть до *forte*, далее к восьмому такту следует *diminuendo*. Первое предложение с целью подчеркнуть динамический контраст оба исполнителя могут начать даже в чуть более тихой динамике, чем указано в партитуре – например, в *piano*.

Даже несмотря на то, что дирижер может попросить музыкантов намеренно сымитировать «небрежное звучание» духового оркестра, исполнителям лучше делать это в отношении вертикали интонации, но не качества атаки. У тубиста в данном случае трудности могут быть обусловлены выбором инструмента. В плане удобства атаки оптимальными здесь являются тубы *in E* и *in F*, однако с точки зрения тембра наиболее подходящим здесь является

туба in B, обладающая наиболее плотным и объемным тембром в среднем и нижнем регистрах¹.

При игре на тубе in B тубисту следует особое внимание обратить на несколько эпизодов. Вначале нужно обратить внимание на первые два такты цифры 55: ноты «до» и «ми-бемоль», оба звука исполняются с нажатием первого вентиля и их извлечение сопровождается риском брака интонации и атаке (особенно на ноте ми-бемоль). Качество артикуляции в данной малой терции должно быть отработано в различных вариантах исполнения гаммы с-тоll (в том числе терциями). Также с точки зрения четкости артикуляции следует обратить внимание на такты 12 – 15, где начинается нисходящее движение на нотах «си-бемоль», «ля-бемоль», «соль», «ми-бемоль», «до». Часто случается, что при нисходящем движении исполнитель преждевременно расслабляет амбушюр, что приводит к возникновению призвуков на более низких нотах. Здесь, как и в предыдущих случаях, наиболее «опасной» является нота «ми-бемоль». Помимо отработки ее в рамках гаммы с-тоll, нужно помнить также о том, что качество и точность атаки обусловлено предслышанием тубиста этих нот. Таким образом, в рамках индивидуальной работы над партией исполнителю полезно сольфеджировать ее. В особенности это справедливо в отношении следующего эпизода: такты 16 – 32 (Пример 2).

Пример 2. Партии тромбона и тубы. Часть VII. «Бал». Цифра 55. Такты: 16 – 32.

¹ Туба in C здесь менее уместна, поскольку, во-первых, в унисон с тромбоном будет звучать инструмент в строе си-бемоль, во-вторых, в условиях отечественного инструментария эта модификация на данный момент является непопулярной.

В тактах 16-15 тубисту прежде всего, необходимо работать над артикуляционной и интонационной точностью исполнения ноты до – ре-бемоль.

Это отрабатывается, во-первых, с помощью развития внутреннего слуха (тубист должен слышать этот интервал), во-вторых, с помощью исполнения гамм (в данном случае c-moll) широкими интервалами и расходящимися интервалами.

Однако наибольшего внимания заслуживают последующие такты: 18-21. На трубе in B «до» первой октавы может быть исполнено с помощью дополнительной аппликатуры – без нажатия клапанов. Когда исполнение осуществляется на ленинградских инструментах старого образца тубисты зачастую стараются исполнять ноту именно таким образом, поскольку хотя в таком случае она чуть более трудна по атакировке, но как правило интонационно чище.

На инструментах других брендов такая практика также иногда применяется и здесь в зависимости от особенностей инструмента, а также интонации тромбона также может уместно использование дополнительной аппликатуры. Однако в этом случае существенно повышается риск случайного «попадания» на ноту «си-бемоль», которая находится на расстоянии одного тона и также исполняется без нажатия вентиля. Особенно этот риск велик на ноте «до» в такте 20, поскольку в такте 18 аналогичная нота может быть взята без предварительного вдоха, который может сбить «фокусировку» амбушюра. И здесь уместны две рекомендации. Первая – тренировка внутреннего слуха исполнителя, который и является основным психическим процессом, организующим функционирование исполнительского аппарата, в том числе и формирование нужного «фокуса» амбушюра как при основной, так и при дополнительной аппликатуры. Вторая – исполнение тетракордов и опеваний различных тонов legato и detache в тональности c-moll в верхнем регистре с использованием дополнительной аппликатуры на ноте «до». Мотив в тактах 18 – 19 и 20 – 21 можно исполнять как секвенцию, таким образом, одновременно отрабатывая мотив в тактах 26 – 27. Сложность последнего в основном касается исполнения на инструментах ленинградского производства, на которых нота «фа-диез» в силу конструктивных особенностей инструментов всегда была одной из наиболее проблемных – на современных моделях этот изъян устранен.

Трудность этого эпизода заключается также и в том, что исполнитель в целях сохранить качество интонации и атаки звука может начать снижать громкость звука. Между тем в верхнем регистре здесь нюанс должен оставаться ярким в пределах mezzo forte – forte, а тембр сохранять объем и яркость. В

принципе в этом эпизоде допустимо сильное вибратто, что обусловлено характером музыки. Учитывая же «тонкость» фактуры, каждый незначительный непреднамеренный изъян в исполнении будет заметен. Соответственно места верхнем регистре в «вальсе» должны отрабатываться в различных динамиках. Так мотив в тактах 18 – 19, который выше было рекомендовано исполнять секвенциями, следует отрабатывать в широком динамическом диапазоне, добиваясь при любом нюансе точности артикуляции, качества интонации и штриха *legato*.

В третьем разделе «Бала» – танго – у тубы есть развернутое соло, одно из наиболее известных в музыкальной оркестровой литературе для этого инструмента.

У тубы в цифре 64 начинается изложение основной темы раздела (Пример 3). Несмотря на то, что жанр танца здесь совершенно иной, по-прежнему сохраняется общий «гротескно-пародийный» характер музыки.



Пример 3. Часть VII «Бал». Цифра 64. (с третьего такта примера).

Соответственно тембральные и динамические принципы здесь в целом идентичны тем, что мы описывали для раздела «вальса», с той разницей, что в «танго» туба ведет мелодическую линию как единственный сольный голос, а, следовательно, исполнитель может себе позволить более яркий нюанс. В зависимости от интерпретации дирижера в исполнении может как использоваться, так и не использоваться *tempo rubato*.

Отметим, что начальная квартоль исполняется в характерном для танго ритме: шестнадцатая-восьмая-две тридцать вторых.

Штрих *legato* трактуется тубистами по-разному. Из проанализированных нами записей ни один из исполнителей не следовал ему полностью в соответствии с партитурой, так, например, в каждой «характерной» затактовой квартоли третья нота почти всегда играет *non legato*. Кроме того, как видим на примере 3, в трех случаях (такты: 1,5,6) после квартоли следует «скачок» на достаточно широкий интервал. В партии указан штрих *legato*. Однако все три интервала достаточно сложны для исполнения именно в таком типе артикуляции и в оркестровой практике часто бывает, что тубисты во избежание ошибок исполняют первые доли тактов 1,5,9 штрихом *detache*. Сразу отметим, что если «разрыв» *legato* на квартоли может быть оправдан с точки зрения стилистики жанра танго, в котором затакт всегда акцентирован и мягкие штрихи в нем неуместны, то «разрыв» *legato* между квартолью и первой четвертью следующего такта недопустим. Прежде всего, соблюдение штриха в этих эпизодах важно с точки зрения образа, который здесь в отличие от «вальса» является подчеркнута гротескным и подобное «вползание» *legato* тяжеловесного, неповоротливого звука тубы на сильную долю как нельзя лучше дополняет его.

Значительная доля ошибок в этом соло в оркестровой практике приходится уже на первую квартоль в затакте и последующую первую долю. В квартоли зачастую возникают «шероховатости» между третьей и четвертой нотами («фа-диез», «соль»). Действительно данный переход в силу особенностей аппликатуры не слишком удобен: 2-3 – 1-2. Здесь возможно два решения проблемы. Первый – отработка перехода в очень медленном темпе, до тех пор, пока качество *legato* не обретет нужного уровня. Далее темп постепенно ускоряется. Второй – исполнение ноты «соль» с помощью дополнительной аппликатуры – с нажатием третьего вентиля.

Однако в этом случае риск неточного «попадания» на ноту «ми-бемоль» становится выше. Над этим интервалом (секста), как и в случае квинты (такт 5) и большой септимы (такт 9) необходимо работать отдельно. Особенное внимание нужно обратить на девятый такт в случае если исполнение идет на ленинградской тубе старого образца, где нота «фа-диез» малой октавы, как мы уже отмечали, является одной из наиболее проблемных.

В работе над ними уместны все приемы, о которых мы говорили выше, и в первую очередь сольфеджирование каждого из интервалов. Причем в этом случае разумно следовать рекомендациям П.А. Умярова, который на одном из

своих мастер-классов указывал на необходимость контроля за распределением исполнительского дыхания на каждую из нот. Петь интервалы можно вначале в медленном темпе и с постепенным ускорением.

Работа с инструментом над интервалами также начинается в максимально умеренном темпе, здесь стоит вспомнить совет Т.А. Докшицера, который полагал, что все произведение в процессе разучивания нужно исполнять в том темпе, в котором получаются наиболее трудные с технической точки зрения эпизоды [1, с. 32-35]. Перефразируя Т.А. Докшицера, заметим, что данные интервалы следует начинать учить в том темпе, в котором в них штрих legato звучит без изъянов. Интервалы можно учить отдельно, можно в рамках исполнения различными интервалами гамм.

С нашей точки зрения разумно воспользоваться советом, данным датским тубистом-виртуозом О. Бадсвиком на его мастер-классе в Москве. Рекомендация реализуется следующим образом: тубист выкладывает перед собой десять монеток. Затем он берет в руки инструмент и пробует исполнить десять раз подряд наиболее трудное место (в нашем случае интервалы) без ошибок. После каждого удачного проигрывания он перекладывает одну монетку на другую сторону. Однако, как только в игре допускается первая ошибка – все монеты, несмотря на то, сколько их уже было переложено, возвращаются обратно и так, пока исполнителю не удастся сыграть эпизод десять раз подряд. Точно таким же методом можно работать и с точностью артикуляции на квартолях, в особенности над пассажем в такте 10, который лишь является повторением начального на октаву выше и трудным является не только переход между двумя последними шестнадцатыми, но и между нотами «ля» и «соль». Во всяком случае, среди исследованных нами профессиональных исполнений данного соло на тубе в этом эпизоде у подавляющего большинства на этой квартоли возникают небольшие «хрипы». Здесь также можно применять дополнительную аппликатуру на ноте «соль».

Помимо этого технического аспекта, главным образом, связанного с отработкой штриха legato, важнейшей задачей тубиста в этом соло является выразительность фразировки. Затакт к цифре 55, как правило, играется с небольшим замедлением и в характерном для танго ритме. На этой и на всех последующих квартолях исполняемых с небольшим ritardando можно делать утрированное crescendo на второй шестнадцатой, когда замедление достигает

максимума. Во многом, именно из-за такого *tempo rubato* и возникает «развязный» характер танго. На первой фразе (такт 1) разумно сделать небольшое *crescendo*, последующую квартоль исполнить в той же динамике и завершить вторую фразу небольшим уменьшением нюанса. Третья фраза должна начаться в более яркой динамике, чем первая, и к кульминационной ноте «ля-бемоль» звучание должно выйти на уровень *forte*. Четвертая фраза начинается в столь же яркой динамике с постепенным *diminuendo*, сменяется *mezzo forte* только на заключительном нисходящем пассаже.

Отметим, что в обоих сольных эпизодах тубы в VII части Гоголь-сюиты А.Г. Шнитке применяется один и тот же принцип: характерные выразительные возможности тубы (объемное и «тяжелое» звучание, выразительная кантилена, яркий средний регистр) используются в нетипичном для инструмента музыкальном материале: мелодические вальсовые линии и «развязные» темы танго в оркестровой литературе не присутствуют в партиях тубы. В этом можно усмотреть необычность авторского стиля А.Г. Шнитке на фоне музыки многих других композиторов-авангардистов его современников, которые, напротив, были склонны к обнаружению новых выразительных возможностей традиционных инструментов, нежели использованию характерных выразительных возможностей в «нетипичном» музыкальном контексте.

Заслуживает также внимания и то, что А.Г. Шнитке в соло тубы практически не использует ее самое главное выразительное средство – мощный нижний регистр. И в этом по принципу использования тубы «Бал» отдаленно напоминает третью часть («Траурный марш») из Первой симфонии Г. Малера («Титан»), где туба также исполняет несколько гротескную, хотя и печальную кантиленную тему в среднем и верхнем регистрах, где звучание ее чуть более зажато, что лишь подчеркивает его тяжеловесность.

Литература

1. Докшицер Т.А. Путь к творчеству. – М.: Муравей. Муз. ред., 1999. – 212 с.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа постижения композиторского стиля в исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2019. № 6 (122). – С. 39-46.
3. Кривенко Ж.Д. Метод тембрового анализа А.Г. Шнитке // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2(10). С. 35-38.
4. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. – М.: Композитор, 2008. – 228 с.

5. Чигарева Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке: Очерки. – СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.
6. Щербакова А.И. Музыка как инструмент самосознания культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 1(9). С. 7-12.

Горбенко Василий Алексеевич

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

Gorbenko Vasily A.

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

Алешин Дмитрий Алексеевич

выпускник МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: m.gorbencko@yandex.ru

Alyoshin Dmitry A.

graduate of Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: m.gorbencko@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Н.А. Егорова

АКТИВИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ДИРИЖЕРСКОГО МЫШЛЕНИЯ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

ACTIVATION OF CREATIVE CONDUCTING THINKING IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Аннотация: В статье речь идет о стимуляции творческой активности – основной задаче в художественно-творческом процессе обучения, которая зависит от правильности построения дирижерских занятий, от разнообразия форм работы на уроках, от наличия или отсутствия специфических дирижерских качеств у студентов и от их общей эрудиции, художественного и жизненного опыта, мотивированности к самостоятельной целенаправленной работе. Автор статьи дает дефиницию дирижерского мышления, анализирует способы активизации творческого мышления в процессе дирижерского обучения: педагогический показ, наблюдение за работой дирижеров и руководителей оркестров, видео- и аудиозаписи. Коллективные формы музицирования помогают формировать художественную индивидуальность студентов, способствуют выявлению их творческих склонностей, развивают ассоциативные связи, воображение студентов, воспитывают быстроту реагирования, гибкость мышления, творческую инициативу – важнейшие профессиональные качества молодого дирижера. Материал статьи может быть с успехом использован в педагогической работе в дирижерских классах среднего и высшего звена профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: дирижерская интерпретация, художественное своеобразие, музыкальная фактура, оркестровая инструментовка, партитура, мануально-технические и художественно-выразительные стороны дирижерского исполнения, вдохновение, коллективные формы музицирования.

Abstract: The article deals with the stimulation of creative activity – the main task in the artistic and creative learning process, which depends on the correctness of the construction of conducting classes, on the variety of forms of work in the classroom, on the presence or absence of specific conducting qualities in students and on their general erudition, artistic and life experience, motivation for independent purposeful work. The author of the article gives a definition of conducting thinking, analyzes ways to activate creative thinking in the process of conducting training: pedagogical demonstration, observation of the work of conductors and orchestra leaders, video and

audio recordings. Collective forms of music-making help to form the artistic individuality of students, contribute to the identification of their creative inclinations. they develop associative connections, students' imagination, foster responsiveness, flexibility of thinking, creative initiative – the most important professional qualities of a young conductor. The material of the article can be successfully used in pedagogical work in conducting classes of secondary and higher levels of professional music education.

Keywords: *conducting interpretation, artistic originality, musical texture, orchestration, instrumentation, score, manual - technical and artistic-expressive aspects of conducting performance, inspiration, collective forms of music making.*

Активизация творческого дирижерского мышления, стимуляция творческой активности в дирижерском классе, а также в процессе подготовки к очередному уроку, в самостоятельных домашних занятиях является основой задачей педагога. Следует подчеркнуть, опираясь на высказывания видных деятелей науки и музыкальной педагогики, насколько велика роль в развитии творческой активности, самостоятельности мышления и развития эмоциональности для молодого дирижера.

Активизация творческого художественно-образного мышления в учебно-познавательной деятельности способствует продвижению студента от низшего уровня, копирующего действия и плоды, уже созданные другими индивидуумами, к высшему – обеспечивает творческую активность. Для последнего (творческого) уровня характерна готовность и умение самостоятельно применять знания в решении художественно-практических задач, а также для выработки самостоятельных оценочных суждений. Выготский Л.С. в своей фундаментальной работе «Педагогическая психология» писал: «Мышление всегда возникает из затруднения... там, где поведение встречает преграду» [4], а затруднений и вопросов в период знакомства с новыми музыкально – творческими явлениям современности предостаточно. Художественно-познавательные задачи, постоянно встающие на пути освоения новых музыкальных произведений в деятельности молодых дирижеров, для которых характерно *осознанное затруднение*, побуждающее к творческому поиску, в результате приводит к развитию ориентировочной реакции, направленной на поиск причин, путей и способов преодоления этого затруднения. Решение этих проблем невозможно без эмоционально-волевых усилий обучающихся. При этом следует отметить, что эмоциональный душевный порыв, (отклик), свойственный в большинстве случаев творчески - одухотворенным индивидуумам, обычно

значительно опережает интеллектуальное решение. На эмоциональное отношение желательно обратить особое внимание студента, зафиксировав яркость нового впечатления в его сознании.

Процесс работы аналитического мышления дирижера над партитурой приводит к созданию исполнительской интерпретации на основе музыкального образа - представления, который является результатом активной рациональной и эмоционально - творческой работы с нотным материалом. Известный психолог, Г. Ребсон отмечал: «Без изучения структуры материала запоминание его сводится к приобретению чисто технических навыков, которые сами по себе зависят от бесчисленных и долгих тренировок», что значительно увеличивает период освоения» [3, 44]. По этой причине исследователь предварительно старался обучать своих учеников пониманию структуры и взаимного соотношения всех частей материала. «Хорошо запоминается и постигается только то, что хорошо понято» – гласит золотое правило дидактики. Поэтому на встающий часто в процессе обучения вопрос о предпочтительности произвольного (т.е. преднамеренного, специально ориентированного) или непроизвольного вида запоминания однозначного ответа нет. Для дирижера, у которого все действия должны быть осмыслены, процесс изучения и запоминания должен опираться, прежде всего, на использование рационального мышления, на тщательное продумывание разучиваемого. Запоминание, основанное только на многократных повторениях, расточает драгоценное время не только самого дирижера, но и вверенного ему коллектива.

Рациональное познание в музыкальном искусстве идет путем раскрытия содержания, особенностей структуры музыкальных произведений, путей работы над фактурой и осмысления логики развития. Можно перечислить далеко не полный список видов мышления, включенный в профессиональную деятельность и постоянно использующийся в специфике дирижерского процесса: теоретическое, аналитическое, логическое, практическое, репродуктивное, словесно-логическое, наглядно-действенное. Хотелось бы подчеркнуть недооцененный, но необходимый для дирижера вид мышления, характеризующийся скоростью протекания и минимальной, незначительной осознанностью - интуитивное мышление, появляющееся на основе жизненного и профессионального опыта. Данная статья ставит акцент на активизации творческого дирижерского мышления.

Порой дирижеру требуются взаимоисключающие действия: его внимание должно быть направлено на последующее звучание, поскольку важнейшим

свойством дирижирования является опережение действий оркестра, и в то же время на оценку сыгранного в данный момент; дирижер должен слушать окончание предыдущего раздела, а мануально готовить с помощью сложившейся ауфтактной системы – следующий. Действия дирижера часто не совпадают по времени со «слышанием» производимого его действиями музыкального материала. Облегчить выполнение двух противоположных действий процесса и концентрироваться при этом на опережающих функциях, в значительной мере позволяет автоматизация движений, переходящая в интуитивный уровень при плодотворной работе в дирижерском классе.

Автор статьи в своей кандидатской диссертации дает дефиницию дирижерского мышления (как вида профессионального музыкально-исполнительского), характеризующегося практичностью и продуктивностью и проявляющемся в функциональном восприятии оркестровой музыкальной ткани. Для него свойственно распределенное и концентрированное направление внимания к различным объектам взаимодействия, точность и конкретность выбора средств управления, настойчивое стремление к «идеальной модели исполнительской интерпретации».

Значение музыкально-слуховых представлений для деятельности дирижера трудно переоценить – это предваряющее осознанное и «услышанное в перспективе» звучание произведения, план дальнейших действий для его реализации. Управление исполнением требует непрерывного реагирования на его ход, гибкости и оперативности, основанной на обратной связи, а также опережающего творческого мышления.

При помощи воли дирижер в своих конкретных действиях, направленных на преодоление исполнительских трудностей оркестрантов и достижение художественной цели, реализует свои конкретные представления, доносит их до понимания коллектива оркестрантов, превращая коллектив в своих творческих соратников.

Воспитание творческой активности – основная задача в художественно-творческом процессе обучения. Она зависит от правильности построения дирижерских занятий, от разнообразия форм работы на уроках, от наличия или отсутствия специфических дирижерских качеств у студентов и от их общей эрудиции, художественного и жизненного опыта, мотивированности к самостоятельной целенаправленной работе по развитию своих мануально-технических и художественно-выразительных сторон дирижерского исполнения. Причин недостатков слабой дирижерской подготовки много: неразборчивое

копирование жестов педагога и других дирижеров без учета своих индивидуальных данных, приводящее к внешней манерности; наличие дирижерских «штампов» без осмысления образного содержания; механическое перенесение приемов дирижерской техники из одного произведения в другое; безликое прочтение партитуры и др.

Способы активизация творческого мышления в процессе дирижерского обучения:

- творческий стиль педагогической деятельности;
- богатый ассоциативный фонд;
- артистизм и эмоциональность педагогического показа;
- наблюдение за творческим процессом работы руководителей коллективов;
- пополнение «слушательского багажа» студентов разноплановыми и разностилевыми музыкальными произведениями;
- проблемные вопросы;
- ориентация на самостоятельную работу по освоению музыкальных произведений.

Само понятие – творческий стиль педагогической деятельности включает в себе некоторое противоречие. «Стиль» трактуется как «устойчивое единство способов и средств деятельности», как норма, то есть, как бы исключает возможность отступлений от определенного алгоритма действий, а отсюда и невозможность обеспечения творческого подхода. Предлагается своеобразная двухуровневая система дирижерского обучения, где нижний уровень основывается на усвоении алгоритмов, когда приобретаются обязательные для всех навыки: постановка аппарата, тактирования в различных схемах, приемов звуковедения, богатая штриховая палитра и т.д. Этот уровень можно считать подражательным, так как основывается на показах преподавателя и обеспечивает первичное обучение необходимым навыкам и приемам, соответствующим базовому стандарту обучения.

Принцип наглядности следует «реабилитировать» в связи с его недооценкой в последние десятилетия в научном и практическом аспектах. Являясь первостепенным в ряду других дидактических принципов в период начального дирижерского обучения, с его помощью значительно активизируется восприятие нового материала и творческое мышление обучающихся. В практике его применения можно выделить следующие виды наглядности: педагогический

показ, наблюдение за работой дирижеров и руководителей оркестров, видео- и аудиозаписи.

Педагогический показ, сопровождающийся яркими словесными пояснениями, живым эмоциональным рассказом о мире художественных образов данного сочинения, наряду с объяснением технических проблем помогает представить наиболее подходящий из апробированных вариантов двигательный образ мануальной дирижерской работы. Остановившись на наиболее трудных местах, требующих детальной проработки и особого внимания к специальным техническим задачам, указывая на допущенные ошибки и возможные пути их устранения, педагогический показ служит побуждающим мотивом к собственному исполнительскому решению. Тщательное следование всем требованиям композитора не мешает при этом проявлениям индивидуальности в вопросах фразировки, звуковой насыщенности, темпа и логики развития произведения. К сожалению, можно отметить множество негативных явлений в использовании этого метода. Многие педагоги бывают настолько поглощенными исправлением недостатков студентов и увлеченными передачей собственного понимания концепции исполнения произведения, что не оставляют права на инициативу обучающимся. Невнимание к проявлениям самостоятельности у студентов, недоверие к их потенциальным возможностям, пренебрежительное отношение к попыткам проявить собственную инициативу приносит непоправимый вред творческому развитию студента, к потере интереса к дирижерским занятиям. «Готовые педагогические рецепты» чаще всего приводят к исполнительской пассивности студентов. При отсутствии педагогической чуткости в процессе совместной работы не возникает нужного сотворчества, рационального и эмоционального обогащения, столь необходимого для становления личности молодого музыканта.

В творческом мышлении присутствуют важнейшие компоненты, которые можно выработать посредством поисковых форм обучения:

- умение видеть проблемность в решении обычных повседневных задач и актуализировать разнообразные знания (не только в сфере искусства);
- возможность доступно сформулировать (сначала для себя, а потом для своих творческих партнеров) гипотезу-предположение о возможностях различных интерпретаций;
- потребность постоянного расширения рамок используемой информации, критически отбирая необходимые факты и явления

Для активизации творческого мышления наиболее предпочтительным, по мнению автора статьи, является процессуально-вариативный стиль педагогической деятельности. Постоянное применение поисковых методов работы стимулирует студентов к оперативному приспособлению к постоянно изменяющимся условиям. Педагог дает широкую возможность поиска необходимой информации, тем самым подталкивая студента к проявлению самостоятельности в выборе программ, в различных вариантах исполнительской трактовки сочинений.

В зависимости от потенциальных возможностей ученика педагог корректирует способы обучения, индивидуализируя этот процесс. От репродуктивного уровня (слепого копирования) процесс обучения переходит в вариативный, когда студент способен самостоятельно разобрать и выучить произведение и достаточно уверенно исполнить его с проявлениями самоконтроля. Высшей стадией можно считать творчески-самостоятельный уровень, когда студент может создать собственный творческий замысел и убедительно проявить свою музыкальность, дать новую интересную интерпретацию. Важно, чтобы стиль обучения был ориентирован на обучающегося, будь то директивный, процессуально-вариативный или демократический.

Следует коснуться такого высшего состояния творческих действий любого музыканта как вдохновение. В работе Б. Теплова «Психология музыкальных способностей» мы находим следующее определение этого феномена: «Эмоциональное погружение, захватившее человека содержание и концентрация на нем всех душевных сил» [3, 509]. Многие из адептов концепции «интуитивизма» в педагогике искусств, считают, что вдохновению нельзя обучить, и употребление в повседневной педагогической практике этого термина неправомерно. Согласно формулировке Б. Теплова, вдохновение может присутствовать у любого человека в моменты наивысшей концентрации. Разумеется, в определенной связке с работоспособностью, умением «выкладываться до конца», предельной концентрацией внимания и активности волеизъявления. Понятие «вдохновения» присуще и гению, и скромному студенту. Это качество является предметом воспитания вдумчивого педагога. Воспитатель должен «содействовать его образованию и появлению». В. Подуровский пишет в своей диссертации: «Общеизвестны огромные не востребованные резервы организма человека, как физические, так и психические, которые мобилизуются

подчас только в экстремальных условиях. Какая-то часть этих резервов расходуется и в моменты, оцениваемые нами, как некие озарения, вдохновение и т.д. Обязанность педагога внимательно наблюдать и фиксировать подобные феномены. Изучая условия их возникновения, наличие тех или иных внутренних факторов (детерминирующих, препятствующих или стимулирующих) можно в той или иной степени эти психологические состояния прогнозировать, и в конце концов сознательно вызывать по мере необходимости» [8, 88].

В условиях коллективных форм музицирования, каковыми являются оркестры и ансамбли, от руководителя требуется постоянная творческая инициатива, умение найти методы обучения участников, способствующие развитию индивидуальных способностей учащихся. Наряду с урочной формой занятий в оркестрах могут использоваться и внеурочные формы: тематические собрания, посещение и обсуждение концертов, встречи с музыкальными деятелями, исполнителями, композиторами, что значительно раздвигает круг интересов оркестрантов, развивает способность к художественному переживанию. Коллективные формы музицирования помогают формировать художественную индивидуальность студентов, способствуют выявлению их творческих наклонностей.

Наблюдение за творческим процессом работы руководителей оркестров развивает мышление, ассоциативные связи, воображение студентов. Совместная работа способствует формированию необходимого для будущей музыкальной деятельности чувства коллективизма. Но только практическая работа с оркестрами разных составов воспитывает быстроту реагирования, гибкость мышления, *творческую инициативу* – важнейшие профессиональные качества молодого дирижера.

В процессе оркестровых занятий можно использовать такую активную форму, как эскизное ознакомление с музыкальными произведениями. При этой форме руководитель ограничивается более общими указаниями (рассказывает о композиторе, подчеркивает стилистические, фактурные особенности, характеризует жанровые черты произведений). Совершенствование навыков ознакомления способствует богатству и яркости получаемых музыкальных впечатлений, увеличению количества изучаемых разноплановых произведений, обогащению теоретическими знаниями. Форму эскизного ознакомления полезно использовать и в индивидуальных занятиях со студентом в дирижерском классе

Основной целью самостоятельной работы студента является развитие творческой активности, самостоятельности мышления. В целях расширения музыкального кругозора следует постоянно пополнять «слушательский багаж», для чего помимо посещения концертов следует использовать различные технические средства (грамзапись, фонотека). Прослушивание звукозаписей (автор статьи считает желательным использование этого методического приема на заключительном этапе дирижерской работы над произведением) помогает формированию профессиональных дирижерских убеждений, способствует критическому осмыслению различных исполнительских трактовок, стилевому пониманию композиторского творчества и бесконечности исполнительских трактовок – что является основами творческого отношения к музыкальным произведениям.

Литература

1. Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Профессионально-личностные качества руководителя любительского хора // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 6. С. 127-137.
2. Буянова Н.Б., Марков С.В. Педагогические технологии в профессиональном музыкальном образовании: возможности и перспективы // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 218-232.
3. Васильева Е.Е., Васильев В.Ю. Суперпамять, или как запомнить, чтобы вспомнить. – М.: Хранитель, АСТ, Астрель, 2007. – 97 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства – М.: Искусство, 1986. – 576 с.
5. Гинзбург Л.М. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
6. Егорова Н.А. Рациональная коррекция важнейших индивидуально-психологических свойств личности студентов в процессе дирижерских занятий // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 1(9). С. 31-37.
7. Марков С.В., Буянова Н.Б. Применение технологии «взаимного обучения» в практической подготовке дирижеров-хормейстеров // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 469-483.
8. Подуровский В.М. Ошибочные действия учащихся-музыкантов как психолого-педагогическая проблема : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.02. – Москва, 1996. – 182 с.
9. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Кн. 1. Проб. Психологии творчества. / Г.М. Цыпин Музыкант и его работа. Кн. 1. Проб. Психологии творчества. – М.: Сов. комп., 1998. – 382 с.

10. Щербаков В.Ф. Художественно-эстетическое начало как источник созидательных сил культуры // Культура. Духовность. Общество. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2012. – С.222-227.
11. Щербакова А.И. Изучение феномена музыкального искусства как культурологическая проблема // ФЭН-НАУКА. – №6 (12), 2012. – С.54-56.

Егорова Надежда Алексеевна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры оркестрового дири-
жирования 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

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ПИАНИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

DEVELOPMENT OF THE CREATIVE POTENTIAL OF THE PIANIST-PERFORMER IN THE CLASS OF A SPECIAL INSTRUMENT

Аннотация. В статье речь идет о фортепианном исполнительстве, которое занимает особое место в системе музыкального образования, потому что, будучи творческим процессом воспроизведения музыкального сочинения, он вызывает у учащихся такую активность как никакой другой вид музыкальной деятельности. Автор статьи в качестве предмета специального внимания педагога фортепианного класса выделяет воспитание исполнительской воли учащегося. Деятельность музыканта-исполнителя, являющегося посредником между композитором и слушателем – деятельность активная, творческая, направленная на выполнение определенных интерпретаторских задач. Только при наличии твердой воли могут быть реализованы в звучании мысли и художественные идеи автора. В процессе обучения учащиеся должны не только изучить и освоить круг воздействия и возможного применения исполнительских выразительных и формообразующих средств, но и познакомиться с ведущими теоретическими концепциями современной музыкальной науки, опираясь на которые они могли бы самостоятельно решать художественные и технические задачи, возникающие в процессе творческого обдумывания исполнительского замысла и его реализации. Материал статьи может быть полезен в педагогической работе в фортепианных классах музыкальных школ и среднего звена профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, творческое развитие, творческая личность, пианист-исполнитель, музыкальное обучение, музыкально-исполнительское творчество, способности, творческое мышление.

Abstract: the article deals with piano performance, which occupies a special place in the system of music education, because, being a creative process of reproducing a musical composition, it causes students to be as active as any other type of musical activity. The author of the article highlights the education of the student's performing will as the subject of special attention of the piano class teacher. The activity of a musician-performer who is an intermediary between the composer and the listener is an active, creative activity aimed at performing certain interpretative tasks. Only if there is a firm will can the thoughts and artistic ideas of the author be realized in the sound. In the process of learning, students should not only study and master the range of impact and possible use of performing expressive and formative means, but also get acquainted with the leading theoretical concepts of modern music science, based on which they could independently solve artistic and technical problems arising in the process of creative thinking about the performing idea and its implementation. The material of the article can be useful in pedagogical work in piano classes of music schools and the middle level of professional music education.

Keywords: piano performance, creative development, creative personality, pianist-performer, musical training, musical and performing creativity, abilities, creative thinking.

«Творческое развитие», «творческое мышление», «творческие способности», «творческая личность», «творческое начало» – мы так часто употребляем эти словосочетания, что порой даже не задумываемся об их содержании, которое состоит в способности человека создавать новые материальные и духовные ценности, доступные восприятию, пониманию и оценке других людей и потому обладающие общественной значимостью. Основное содержание творчества – поиск нужного решения той или иной гипотезы, идеи, подтверждения того или иного принципа. Этот поиск связан обычно с особым напряжением и подъемом сил и способностей человека, сосредоточением его внимания на предмете творчества, активизацией наблюдательности, воображения, фантазии, напряженной умственной и чувственной деятельности, эмоциональной отдачей. И хотя решение задачи переживается обычно музыкантом как акт «открытия» нового и кажется иногда внезапным, интуитивным, в действительности оно всегда есть результат значительной предшествующей работы мысли и практического опыта. Ибо возможности творчества предполагают наличие не только склонностей к музыкальной деятельности, но и необходимых знаний и умений в избранной области, широких наблюдений по интересующему кругу явлений, критического анализа того, что уже сделано другими по данному вопросу, а значит, аналитического мышления.

Если же говорить о музыкальном исполнительстве, то творчество в этой области помимо наличия соответствующих способностей требует достаточного уровня развития технического мастерства, которое формируется и совершенствуется только в процессе реальной художественной практики. Высшим проявлением музыкально-исполнительского творчества является способность музыканта оживить и одухотворить нотный текст, связав свой внутренний мир с исполняемой музыкой в единое целое. Только в этом случае можно говорить о выразительном исполнении, ибо сущность выразительной игры – оживление, одухотворение не только каждой музыкальной фразы, но и каждого звука.

Живой звук, излучающий энергию – дышащий, вибрирующий, полетный, трепещущий, посылающий сигналы: добра, любви, восторга или неприятия, негодования, протеста. Неживой звук – равнодушный, механистический, неосознанный. Живой звук рождается тогда, когда он воплощает тот или иной смысл, то или иное содержание, когда его возникновение предвосхищает внутреннее исполнительское предслышание и переживание.

Однако, ясное представление о содержании музыки, об образах и состояниях, в ней заключенных, о необходимом для ее выражения звуке, не может гарантировать качества исполнительского воплощения, исполнительской передачи, если нет соответствующей техники. Плохо, если исполнителю нечего сказать. Но столь же плохо, если исполнитель знает, что и как сказать, но сказать ему нечем. Поэтому развитие исполнительской техники ученика должно быть постоянной заботой педагога.

Естественное одухотворенное интонирование, выразительное звучание, владение многообразной звуковой палитрой инструмента – вот та основа, на которой с давних пор строится исполнительская педагогика.

Характеризуя мастерство в музыкальном исполнительстве, Д. Шостакович писал: «Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить – это еще не мастерство, а свободное владение технологией своего профессионального мастерства. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновением игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта» [16]. Иначе говоря, исполнительскую технику он рассматривает как средство замещения цели, то есть музыкального содержания. Если же попытаться точнее сформулировать взаимоотношения технического и художественного в музыкальном исполнительстве, то можно сказать так: техническое есть средство, неразрывно связанное с художественным и подчиненное ему. Отсюда следует, что художественный момент должен присутствовать в работе исполнителя над музыкальным произведением с самого начала. «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения...» – писал Г. Нейгауз [8, с. 11].

Предмет специального внимания педагога фортепианного класса – воспитание исполнительской воли учащегося. Деятельность музыканта-исполнителя, являющегося посредником между композитором и слушателем – деятельность активная, творческая, направленная на выполнение определенных интерпретаторских задач. Только при наличии твердой воли могут быть реализованы в звучании мысли и художественные идеи автора.

В процессе обучения учащиеся должны не только изучить и освоить круг воздействия и возможного применения исполнительских выразительных и формообразующих средств, но и познакомиться с ведущими теоретическими концепциями современной музыкальной науки, опираясь на которые они

могли бы самостоятельно решать художественные и технические задачи, возникающие в процессе творческого обдумывания исполнительского замысла и его реализации. Такими концепциями являются, на наш взгляд, концепция о семантической и коммуникативной функциях музыки (В. Медушевский), о взаимосвязи музыки и речи (Б. Асафьев), об общности музыкально-исполнительского произношения и риторики (М. Бонфельд), о константности восприятия музыки (Е. Назайкинский), о психологической установке (Д. Узнадзе). Огромную роль для становления исполнительского мировоззрения и эстетических критериев будущих исполнителей может сыграть их знакомство с работами Г. Когана, Г. Нейгауза, А. Гольденвейзера, Я. Мильштейна, Л. Баренбойма, И. Браудо, Г. Цыпина, в которых рассматриваются особенности работы музыканта в различных видах и жанрах исполнительства. Поистине бесценным источником, постоянно питающим теорию исполнительства, были и остаются публикации, в которых приводятся мысли, идеи, советы, воспоминания выдающихся музыкантов-исполнителей. Их можно назвать научно доказуемым опытом, на базе которого и строится теория. Роль таких высказываний сегодня особенно велика, поскольку с появлением трудов, посвященных проблемам восприятия, а, следовательно, и воздействия музыки и ее отдельных средств, появилась возможность подвести научный фундамент под целый ряд исполнительских приемов и методов, давно ставших достоянием практики. Наконец, теория музыкального исполнительства может опираться на закономерности воздействия, открытые и используемые в области художественного слова, сценической речи, драматургии, театрального искусства, эстетики, акустики.

Сегодня, как и прежде, многие педагоги в исполнительских классах музыкальных школ, музыкальных колледжей учат, руководствуясь своей интуицией, эрудицией, опытом, используя в качестве главного педагогического метода «самопоказ» и принцип «сделай как я». При таком методе техническое совершенство становится самоцелью и часто возобладает над художественно-содержательной стороной обучения и воспитания. Типичный пример подобной установки приводит в своей книге Г.Г. Нейгауз, вспоминая одного известного профессора – преподавателя фортепиано, который говорил: «я не обучаю музыке, я обучаю игре на фортепиано» [8]. Педагог уверен, что предназначение преподавателя – обучить ремеслу игры, техническим приемам и показать, как лучше всего поступить в данном конкретном случае. Ученик же хочет осознать общую закономерность, хочет понять причину предпочтения именно

этого, а не какого-либо другого исполнительского приема, получить обоснование выбора. Такое обоснование может и должна дать наука об исполнительстве, целью которой является выведение обобщенных концепций исполнительского искусства, общих закономерностей исполнительской выразительности. Здесь под термином наука мы имеем ввиду обозначение нормативов, сведений, правил, использование которых подчинено главной педагогической задаче – научить молодых музыкантов музыкально-исполнительской деятельности. Хотя в процессе ее решения учащийся постоянно сталкивается с необходимостью познавать закономерности музыки, в значительной степени приближаясь к деятельности ученого, исследующего музыкальное явление.

Одним из методов воспитания творческого начала пианиста-исполнителя является целостный исполнительский анализ музыкального произведения, являющийся частью теории исполнительства. В отличие от музыковедческого анализа, выясняющего – как сделано произведение, исполнительский анализ должен ответить на вопрос – как его следует исполнить.

Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных исполнительских приемов, о соответствии их стилю сочинения. Для этого он должен дать ответ на следующие главные вопросы:

1. Какую мысль (содержание) передает автор?
2. Какими обще-исполнительскими и специально-исполнительскими средствами можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание?
3. Какие технические трудности могут возникнуть перед исполнителем в процессе реализации его художественного замысла, и какие методические приемы следует употребить для их устранения?

Ответы на поставленные вопросы помогут музыканту-исполнителю решить главную его задачу – донести до слушателя все художественное и содержательное богатство произведения.

Конечная же, цель исполнительского анализа – воспитание у молодого музыканта творческого начала и таких качеств как наблюдательность, воображение, эмоциональность, чувство формы различных видов, «думающего» (Ф. Blumenфельд) музыкального слуха (мелодического, ритмического, интонационного, тембро-динамического, гармонического, полифонического), а также способность, которую педагоги-практики иногда называют «перспективным»

или «горизонтальным» слухом. В этой связи нужно приветствовать все методы, расширяющие творческую свободу и музыкальный кругозор учащегося, его желание создавать новое. Одним из таких методов является прослушивание различных интерпретаций сочинения разными исполнителями.

Таким образом, фортепианное исполнительство занимает особое место в системе музыкального образования, потому что, будучи творческим процессом воспроизведения музыкального сочинения, он вызывает у учащихся такую активность как никакой другой вид музыкальной деятельности. Это происходит потому, что исполнение – есть субъективный акт воспроизведения музыки. Исполнительский акт по своему влиянию на подрастающего человека нельзя сравнить ни с восприятием, ни с объяснением, ни с музыкально-теоретическим анализом, ибо он способен воздействовать на всю душевную организацию ребенка, так как, исполняя музыку, ученик «пропускает через себя» музыкальное содержание произведения, что не может не затронуть его душевные «струны».

Догматическое обучение, базирующееся на усвоении и зазубривании неких музыкальных шаблонов, может стать тормозом для развития мыслительных и творческих способностей учащихся. Только в том случае, когда методы занятий ориентированы не на механическую тренировку, а на формирование музыканта, художника, исполнителя, высшая цель музыкального обучения – создание предпосылок для творческого развития ученика – будет достигнута.

Литература

1. Ануфриев Е.А. К вопросу о формировании профессиональных компетенций будущих музыкантов-исполнителей // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. № 4 (12) Год: 2020. – С.38-42.
2. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. 4-е издание. М.: Музыка, 1981. – 143 с.
3. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2002. – 192 с.
4. Коган Г.М. Вопросы пианизма. – М.: Советский композитор, 1963. – 464 с.
5. Литвиненко Ю.А. О взаимодействии искусств в исполнительском творчестве. Актуальные вопросы фортепианной педагогики: межвузовский сборник научных статей. Вып. 1 / ред.-сост. Р.Р. Шайхутдинов. – М.: Согласие, 2017. – 294 с.
6. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Классика-XXI, 2003. – 115 с.
7. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 183 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.

9. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // Bulletin of the international centre of art and education. № 1, 2021. – С.33.
10. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: ЦАПИ, 1994. – 141 с.
11. Словачевский С.В. Творческое развитие профессиональных навыков музыканта-исполнителя в подготовке концертных программ // Bulletin of the international centre of art and education. №2, 2021. – С.214-222.
12. Стародубровская Е.А. Эмоционально-образная сфера фортепианных произведений К.Дебюсси (на примере пьес «Пагоды» и «Кукольный кэк-уок» // Bulletin of the International Centre of Art and Education. № 3, 2021. С. 177-194.
13. Теория и методика обучения игре на фортепиано : Учеб. пособие для студентов вузов / [А. Г. Каузова и др.]; Под ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 365 с.
14. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – Москва; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. – 355 с.
15. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – Санкт-Петербург: Издательство "Лань", "Планета музыки", 2021 – 560 с.
16. Шостакович Д.Д. Мастерство и ремесло // Советская культура. – 1956. 20 декабря.
17. Ширинская Г.С. Педагогические заметки о работе пианиста над камерно-инструментальными сочинениями Шостаковича 1930–1940 годов. Актуальные вопросы фортепианной педагогики: межвузовский сборник научных статей. Вып. 1 / ред.-сост. Р. Р. Шайхутдинов. – М.: Согласие, 2017. – 294 с.
18. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Кн. 1. Проб. Психологии творчества. / Г.М. Цыпин Музыкант и его работа. Кн. 1. Проб. Психологии творчества. – М.: Сов. комп., 1998. – 382 с.
19. Щербак А.И. Пианизм как искусство перевоплощения. Актуальные вопросы фортепианной педагогики: межвузовский сборник научных статей. Вып. 1 / ред.-сост. Р. Р. Шайхутдинов. – М.: Согласие, 2017. – 294 с.

Жаров Михаил Александрович,
преподаватель кафедры фортепианного
искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: mjpiano@list.ru
Zharov Mihail A.,
teacher of the Piano art Department
of Schnittke Moscow State Institute of Music,
e-mail: mjpiano@list.ru

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Р.Р. Шайхутдинов

ИНТЕРВЬЮ С В.Б. НОСИНОЙ (ОКОНЧАНИЕ)

первая часть опубликована в «Вестнике МГИМ имени А.Г. Шнитке»
№ 4 2021 г.

INTERVIEW WITH V.B. NOSINA (ENDING)

Аннотация: предлагаемое читателям интервью состоялось в сентябре 2021 г. в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке в мемориальном кабинете композитора в преддверие юбилея Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, Заслуженного деятеля культуры Киргизии, профессора кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессора РАМ имени Гнесиных В.Б. Носиной. С Верой Борисовной беседует заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессор Р.Р. Шайхутдинов.

Ключевые слова: музыка, педагогика искусства, профессионализм, исполнительство.

Abstract: The interview offered to readers took place in September 2021 at the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke in the composer's memorial office on the eve of the anniversary of the Honored Artist of the Russian Federation, Honored Worker of Culture of Kyrgyzstan, Professor of the Piano Art Department of the MGIM named after A.G. Schnittke, Professor of the Gnessin Academy of Sciences V.B. Nosina. Vera Borisovna is interviewed by the head of the Piano Art Department of the MGIM named after A.G. Schnittke, Professor R.R. Shaikhutdinov.

Key words: music, pedagogy of art, professionalism, performance.

– Если я играла «Пожелтевшие страницы» Н.Я. Мясковского, то, конечно, я приходила и слушала его Вторую сонату, Шестую симфонию, чтобы войти в стиль композитора. Александр Львович очень любил живопись и не пропускал выставок. Я помню, по поводу Мясковского он сказал мне: «Ты же была на выставке Фалька?». – «Да». – «Ты помнишь этот серый цвет? Какой богатый! Так вот это Мясковский, у него тоже серый цвет в звуке, но какой богатый! Это же Фальк, чистый Фальк!». Такие ассоциации возникали очень часто. Лучшим подарком была для него книга по живописи. Надо сказать, что Александр Львович обладал композиторским талантом. Я не могу найти несколько его пьес,

кто-то в свое время их у него выпросил, чтобы сыграть. Кто это был? И где эти пьесы? Отзовитесь, у кого есть эти пьесы Иохелеса Александра Львовича, сделайте копию, пришлите, пожалуйста!!! Он же создавал транскрипции, очень интересные. Кстати, одну транскрипцию у меня выпрашивали в Париже, но я не дала. Транскрипция совершенно неожиданная: это бетховенская соната № 29, ор.106, знаменитый «Хаммерклавир» для фортепиано с оркестром. У меня есть партитура, я храню ее как зеницу ока. Я хочу, чтобы эта транскрипция впервые прозвучала в России. А потом уже в Париже.

– Вера Борисовна, в момент завершения обучения в классе Александра Львовича и, как я понимаю, поступило предложение с его стороны стать ассистенткой? И в продолжение вопроса: эта альтернатива, которая мучит в той или иной степени каждого из нас: исполнительство или педагогика? Студенты, которых мы очень любим, но которые мешают собственному исполнительству. Как у Вас складывались события в этом отношении?

– Как я уже говорила, всё получалось само собой. Гнесинскую академию я закончила удачно: Ректор Ю.В. Муромцев даже плюсики вокруг «пятёрки» нарисовал (как мне рассказал Александр Львович), и поступала в исполнительскую аспирантуру (тогда именно так называлась ассистентура-стажировка) вместе с Владимиром Константиновичем Тонхой, мы из одного выпуска. Меня приняли, и после этого Александр Львович сказал, что Ю.В. Муромцев (тогдашний ректор) спрашивал его относительно ассистента. У профессора были ассистенты Ида Марковна Лещинская (замечательный музыкант и педагог, она преподавала в школе и была очень занята) и Вега Багратовна, которая уехала. Ректор сказал: «У Вас, по-моему, нет ассистента», на что Иохелес ответил (стремительно; он вообще был стремительный человек!): «Да я вот присматриваюсь, поступила ли моя ученица. Почему бы ее не попробовать? Она толковая. И Моисей Эммануилович Фейгин по педпрактике её очень хвалил». – «Давайте попробуем», – сказал Муромцев. Так что это инициатива исходила от ректора в первую очередь, а Александр Львович тут же этим воспользовался. И начались ассистентские занятия.

– Увлекала Вас педагогика или всё же было интересней играть?

– Педагогикой я увлеклась благодаря М.Э. Фейгину, который вёл педпрактику, она сам был абсолютный фанат педагогической деятельности и «заразил» этим студентов. Класс Александра Львовича – это высшая школа мастерства! Я постоянно была там с нотами, слышала огромный репертуар, ста-

ралась переписать в ноты комментарии профессора. Школу я получила огромную! Надо сказать, что довольно часто я страдала. Страдала, потому что не догадалась до чего-то, что говорил «шеф»: аппликатура не та, всё не то – какой кошмар, стыд и ужас! Такие случаи, конечно, бывали (нашла с кем тягаться!), но тем не менее хотелось, чтобы всё получилось и у меня самой. У меня сразу же были ученики-студенты, и довольно успешно всё получилось. Первая моя выпускница Полина Абрамовна Цокуренок – народная артистка Киргизии, была заведующей кафедрой, профессор Киргизской академии музыки, много лет заведовала кафедрой – яркая личность и талантливая пианистка. Меня очень увлекала педагогическая деятельность, а что касается выступлений, во вкус исполнительской деятельности я вошла немного позже. Я так увлеклась педагогическим делом, что просто не хватало времени заниматься. Внезапно появилось предложение – за неделю надо выучить и сыграть с оркестром 3-й концерт Баланчивадзе. Концерт нетрудный, но у меня нет инструмента (я снимала тогда комнату), учеников много – и мои, и работа ассистентом. И я учила всё в метро, внутренним слухом. Очень хороший способ! Быстро выучила и успешно сыграла. Так что всем очень рекомендую учить без инструмента, это очень полезно! По нотам внутренним слухом запоминается великолепно. Я готовилась на Баховский конкурс. Тогда нужно было проходить прослушивание в институте, и сказали, что меня не нужно посылать на всесоюзный отбор, после чего интерес к этому у меня совершенно утих. Не сложилось, что называется. Однако я вошла во вкус исполнительства и позже получила лауреатство.

– Помните, какой эффект произвело Ваше конкурсное выступление, когда Вы решили вместе с Марией Степановной Гамбарян выступить на конкурсе? Это просто легенда.

– Да, я как-то прихожу в класс, а после меня занималась Мария Степановна Гамбарян. Я её соблазнила поехать на конкурс вместе. Кстати, я с Марией Степановной консультировалась по «Прелюдиям» А.Г. Арутюняна с большим удовольствием. Она мне очень помогла в стилистике и особенностях армянской музыки, очень много подсказала в звуке и в звучании вообще. Как Мария Степановна играла вторую часть h-moll'ной сонаты Шопена! Какое-то фантастическое туше! Она мне показывала свой особенный способ звукоизвлечения. Мне, к сожалению, не удаётся достичь той удивительной красоты звучания, сколько я ни стараюсь. Того, что было свойственно Марии Степановне, это волшебство звука! Поистине игумновская игра!

– Да, дорогая Вера Борисовна, это несомненно так! Удивительная и, к сожалению, ускользающая красота...

Позвольте теперь сделать резкую модуляцию. Хотелось бы узнать о Вашем обращении к наследию Баха. Потому что, когда мы произносим имя Носиной, у всех студентов сразу перед глазами возникают Ваши труды, посвященные символике Баха. Невероятно интересные, и которые, конечно, в свое время произвели своего рода революцию. Мы всё время говорим о Марии Степановне, которую мы оба любим, я вспоминаю, как она рассказывала о Давиде Абрамовиче Рабиновиче, который делил пианистов и по исполнению слышал: это до-гульдовское исполнение, это после-гульдовское исполнение. Я думаю, что многие из нас могли бы определенную черту провести в понимании и осознании смысла музыки Баха: до книг Веры Борисовны Носиной и после книг В.Б. Носиной.

– Вы мне отчаянно льстите! Мой руководитель по педпрактике Моисей Эммануилович Фейгин, когда я занималась со своими подопечными Бахом, спрашивал: «Вера, ты играешь их сама? А ты слышала имя Яворского?», и он рассказал мне систему Болеслава Леопольдовича. Потом я подружилась с Александром Игоревичем Сацем, который очень увлекался его идеями, его учением, ладовым ритмом, в частности. И так потихонечку это зрело. Время от времени я захаживала в Музей Глинки, чтобы почитать, посмотреть, но это очень трудная работа, которая требует времени. Потому что Б.Л. Яворский писал на отдельных листочках, у него полных докладов почти нигде нет. И вдруг мне поступает заказ от Нонны Павловны Толстых: «У нас будет проходить повышение квалификации, ты что-то о Яворском рассказывала. Прочитай, пожалуйста, лекцию». Я, конечно, погрузилась, побежала в музей Глинки, начала «копать» архивы, и прочитала эту лекцию. Нонна Павловна сказала: «Это надо всё написать. Это будет пособие для педагогов музыкальных школ и училищ». Я начала писать, но надо материал собрать! В музее Глинки я чуть ли не ночевала. Когда чем-то начинаешь углубленно заниматься, материал приходит сам. Мне позвонили бывшие ученики и слушатели курсов Болеслава Леопольдовича, передали конспекты Баховских семинаров Б.Л. Яворского: Л.А. Авербух, Б.И. Рабинович; потом мне принесли конспекты С.Н. Ряузова, прекрасную работу Р.Э. Берченко. Я бесконечно благодарна коллегам за большую помощь и предоставленные редкие материалы. Постепенно материалов стало всё больше и больше. Нередко просто звонили незнакомые люди: «Вы занимае-

тесью этой темой, у меня конспекты есть», или приходит ученица: «Вы же интересуетесь хоралами? Я нашла венгерское издание баховских 4-х голосных хоралов». Другая: «Я лейпцигское издание нашла». И это был просто поток! Я поняла, что этим надо заниматься всерьез. И Леонид Николаевич, мой драгоценный супруг, очень мне помог, редактировал текст.

– Вера Борисовна, дорогая, я вспоминаю одно из недавних Ваших интервью, где Вы сказали, что не понимаете тех, кто критикует современную молодежь. Мне очень интересно, с момента того интервью и до нашей сегодняшней встречи что-то изменилось?

– Я ещё больше заинтересовалась, что это за люди. Они другие. Очень одаренные. И они, может быть, сами не подозревают, что они могут. Дай им свободу, чуть-чуть крылышки расправь, и полетели! И вот крылышки расправлять, мне кажется, это самое увлекательное дело. У них другое мышление: очень быстрые связи, вход в тот мир, в котором находится исполняемое сочинение. Нужно только дать толчок. Меня очень увлекает именно эта сторона. Они открыты ко всему новому, обладают быстротой реакции. А может, это у меня сейчас такой класс хороший? Такие интересные. Хорошие студенты и хорошие люди.

– Будет ещё лучше! Вера Борисовна, хотелось бы повспоминать об институте имени Шнитке, потому что Вы сыграли огромную роль в становлении фортепианной кафедры, Вы были заведующей кафедрой в очень непростые времена, когда начались аттестации, аккредитации, и нужно было совмещать творчество с вызовами времени. Давайте немного вспомним о тех замечательных музыкантах, с которыми Вам пришлось работать, о тех ярких событиях, которые были на кафедре.

– Очень богатое время. Но, правда, сейчас ещё богаче благодаря Вашей неутомимой энергии и бесконечным идеям, мощным, ярким, сильным! Тогда были (и они есть, слава Богу) очень яркие люди, потом пришли новые, тоже талантливые. Не могу сказать, что мне было легко. Само понимание, что я – зав. кафедрой...

– Как Вы согласились, Вера Борисовна?

– Ситуация была сложная. Надо было помочь. И первый месяц был очень трудный. Я поняла, что я что-то делаю не так. И здесь мне очень помогли восточные мудрецы Конфуций, Лао-цзы. У Лао-цзы есть одна графа «Искусство управлять». Я тут же её открыла и прочитала: «Не мешать». Самое главное – не

мешать, не вмешиваться, когда не надо. Такие талантливые люди, они всё прекрасно понимают и всё прекрасно сделают. Главное – это убрать то, что им может помешать. И после этого всё пошло хорошо. Я помню, в первый год, когда меня поставили заведовать кафедрой, водрузили на это место, у нас была аккредитация. Сказать, что я была растеряна – это ничего не сказать. Такой объем информации, с которой я никогда не сталкивалась! И с компьютером тогда была не очень... Но все взялись, и так дружно! Всё получилось. Здесь я поняла, что это драгоценный коллектив. Каждый представитель кафедры – это бриллиант, и светится самыми разными гранями, и чего только не может! У каждого своя специфика, свой характер, у каждого есть особенность своего таланта – и это же великолепно! И хвала Вам за то, что Вы ведёте наш корабль так умно лавируя и направляя его по самому благоприятному руслу и при этом мобилизуете все силы кафедры.

– **Спасибо! Мы будем стараться делать то, чему нас учили наши великие педагоги.**

– Замечательные слова! Будем делать.

– **Дорогие друзья, мне очень приятно от своего имени, от имени кафедры фортепианного искусства, от имени Московского государственного института имени А.Г. Шнитке поздравить нашу любимую Веру Борисовну с юбилеем и поблагодарить за состоявшуюся беседу.**

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

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

ФОТОГАЛЕРЕЯ

В декабре 2021 года в концертном зале «Оркестрион» состоялся концерт из ранних произведений Сергея Рахманинова – «Юношеская симфония ...»





Ведущая концерта – доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства О.В. Громова

В январе 2022 года на открытии выставки «СЕКУНДЫ. МИНУТЫ. ЧАСЫ. ДНИ» выставочного проекта из Музейного фонда Музейного фонда Российской академии художеств выступили студенты-арфисты музыкального-колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке Станислава Белова, Елизавета Козенко и Диана Седова класса преподавателя Надежды Александровны Сергеевой



В марте 2022 года прошёл вечер памяти Героя Советского Союза Ирины Николаевны Левченко «Когда тебя Россия позовёт», организованный администрацией муниципального округа Щукино и Библиотекой самореализации №245 ЦБС СЗАО, в котором приняли участие студенты кафедры народного исполнительского искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке



В марте 2022 года в институте прошла встреча с молодым композитором, выпускником МГИМ имени А.Г. Шнитке Романом Галиевым (отцом Романом)



В марте 2022 года Русский народный оркестр колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке под руководством Заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь, профессора Николая Алданова выступил в лицее-интернате «Подмосковный» с концертной программой «Русский народный оркестр от истоков до наших дней»



В марте 2022 года в концертном зале МГИМ им. А. Г. Шнитке состоялся замечательный Гала-концерт фестиваля «Балалайка – душа России»



В феврале 2022 года в концертном зале МГИМ им. А. Г. Шнитке состоялся мастер-класс всемирно известного оперного певца, Народного артиста Азербайджана, Почетного профессора МГИМ имени А.Г. Шнитке Юсифа Эйвазова



Студентам института, обладателям гранта мэра Москвы в сфере культуры и искусства – **Адаму Калмыкову** (класс профессора, Народного артиста России, заведующего кафедрой вокального искусства и оперной подготовки Кизина Михаила Михайловича) и **Анастасии Кобец** (класс Заслуженной артистки России, доцента Гуряковой Ольги Николаевны) посчастливилось принять участие в мастер-классе



В марте 2022 года в концертном зале МГИМ имени А. Г. Шнитке состоялся концерт кафедры фортепианного искусства, посвященный 150-летию со дня рождения выдающегося русского композитора и пианиста Александра Николаевича Скрябина



Рустам Шайхутдинов (зав. кафедрой фортепианного искусства, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, профессор, кандидат искусствоведения) – фортепиано
Елена Рольбина (зав. кафедрой струнно-смычкового искусства, заслуженная артистка республики Татарстан) - скрипка



За роялем Вера Носина (профессор, заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный деятель культуры Киргизии, лауреат международных конкурсов)

Информация для авторов

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

2. Язык издания – русский, английский.

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

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

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;

– 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).

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 сетевого издания «Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке» 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/>