

ВЕСТНИК МГИМ ИМЕНИ А. Г. ШНИТКЕ

2021 №2 (14)



Сетевое издание
«*Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке*»
учрежден в феврале 2018 года.

Учредитель:

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

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС77–72669 от 16.04.2018 года

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

ISSN2712–9063

Издается ежеквартально

Главный редактор:

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

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

педагогические науки (13.00.00),

искусствоведение (17.00.00),

культурология (24.00.00)

Редколлегия журнала

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакционный совет

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

Педагогические науки (13.00.02, 13.00.05, 13.00.08)

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

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

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

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

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

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

Искусствоведение (17.00.02, 17.00.09)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Культурология (24.00.00)

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>И. А. Корсакова.</i> Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв.	7
<i>Е. А. Радзецкая.</i> Соната для виолончели и фортепиано: особенности жанра.	14
<i>И. А. Дыма.</i> Техника импровизации в музыкальном авангарде XX века	20

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

<i>И. А. Корсакова.</i> Интервью с доктором педагогических наук, профессором, академиком педагогических и социальных наук, заслуженным работником высшей школы РФ, членом Союза композиторов России Г. М. Цыпиным (продолжение)	26
--	----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>Е. А. Ануфриев.</i> Проблема формирования навыков ансамблевого музицирования у обучающихся в высшем профессиональном учебном заведении	32
<i>В. А. Горбенко.</i> Звуковысотная интонация и исполнительский строй (глава из книги)	37

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>Сяо Цзин.</i> Понятие музыкальной культуры в российском дошкольном образовании	41
<i>В.Ю. Салихов.</i> К вопросу о постановке левосторонней части аппарата обучающегося альтиста-исполнителя	46

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

<i>Н.Б. Буянова, А.П. Хазанова, Ю.В. Алисова.</i> Из истории хорового обучения в МГИМ им. А.Г. Шнитке в 1920-е – 1960-е годы	55
Фотогалерея	63
Информация для авторов	67

CONTENT

MODERN RESEARCH

<i>Irina A. Korsakova</i> Global problems of culture of the XX-XXI centuries	7
<i>Ekaterina A. Radzetskaya</i> . Sonata for Cello and piano: features of the genre	14
<i>Ivan A. Dyma</i> . The technique of improvisation in the musical avant-garde of the twentieth century	20

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITTKE

<i>Irina A. Korsakova</i> . Interview with doctor of pedagogical sciences, professor, academician of pedagogical and social sciences, honored worker of the higher school of the Russian Federation, member of the Union of composers of Russia G. M. Tsypin	26
--	----

MUSIC EDUCATION:
THEORY AND PRACTICE

<i>Evgeny A. Anufriev</i> . The problem of formation of ensemble music playing skills among students at a higher professional educational institution	32
<i>Vasily A. Gorbenko</i> . Pitch intonation and performance structure (chapter from the book)	37

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Xiao Qiying</i> . The concept of musical culture in the Russian preschool (scientific supervisor Doctor of Pedagogical Sciences, Professor O.P. Radynova)	41
<i>Vadim Y. Salikhov</i> . On the question of setting the left-hand side of the apparatus of a trained violist-performer	46

MEMOIRS, REFLECTIONS, DOCUMENTS

<i>Natalia B. Buzanova, Anna P. Khabzanova, Yulia V. Alisova</i> . From the history of choral education at the Schnittke Moscow State Institute of Music: 1920s - 1960s	55
Photo gallery	63
Information for authors	67

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

И.А. Корсакова

ГЛОБАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ XX-XXI ВВ.

GLOBAL PROBLEMS OF CULTURE OF THE XX-XXI CENTURIES

Аннотация. В статье исследуются истоки и перспективы развития глобализации в современном мире. Глобализация – это процесс, который в значительной мере предопределяет историческое и культурное развитие в XXI веке. В сфере культуры глобализация имеет свои как отрицательные, так и положительные аспекты. В частности, глобализация ведет к диалогу культур, что является, безусловно, позитивным фактором для налаживания культурных связей и формирования культуры личности.

Abstract: The article examines the origins and prospects of globalization in the modern world. Globalization is a process that largely determines the historical and cultural development in the XXI century. In the sphere of culture, globalization has both negative and positive aspects. In particular, globalization leads to a dialogue of cultures, which is, of course, a positive factor for establishing cultural ties and forming a culture of personality.

Ключевые слова: глобализация, противоречия современного мира, глобальная культура, единый стандарт, диалог культур.

Keywords: globalization, contradictions of the modern world, global culture, unified standard, dialogue of cultures.

Глобализация как объективная тенденция в развитии человечества представляет собой качественно новую стадию в развитии культуры. Согласно определению, данному в философском энциклопедическом словаре, глобализация представляет собой совокупность жизненно важных проблем, затрагивающих человечество в целом и неразрешимых в рамках отдельных государств и географических регионов [10]. Сегодня происходят процессы, о которых человечество даже не могло себе представить сто лет назад. К началу XX в. земной шар стал единым. Земляне осознали себя глобальной целостностью, и встали перед лицом серьезных глобальных проблем современности, решить которые усилиями одного или даже группы государств невозможно.

Ученые, исследуя процессы глобализации современного общества, находят истоки этого явления в древней цивилизации. Как только люди начали осваивать мир, считает Г.Х. Шахназаров, возникла потребность в общении и объединении [11]. За много лет до появления ТНК, ООН, Интернета идея глобальности мира воплощалась в повсеместном распространении мировых религий, технологических новшеств, философских идей, и с этой точки зрения провозвестниками глобализации можно считать Будду, Иисуса Христа, У. Шекспира, Льва Толстого и других гениев человечества, признанных мировым сообществом. Современный ученый

В. Кувалдин пишет, что «ключ к пониманию природы глобализации нужно искать в трансформации того общественного устройства, в рамках которого мы развивались в течение тысячелетий [7].

Существует три главных подхода в определении и понятии глобализации. Одни исследователи считают, что глобализация – это источник процветания и возможность сократить долговековой разрыв между богатыми и бедными. Для других исследователей глобализация – мощная и масштабная трансформирующая мир сила, несущая ответственность за всю массовую эволюцию обществ и народов, за изменение и развитие форм правления и мирового порядка. Третьи считают ее вовсе мифом [3].

В широком значении понятие «глобализация» вошло с середины 1990-х годов прошлого века. С тех пор данный термин стал способом объяснения чуть ли не всех процессов, касающихся развития государств и общества людей. Тем самым, отмечается, что глобализация стала одной из ключевых идей, где мы понимаем и видим переход человечества в третье тысячелетие.

В сентябре 2000 г. главы всех многонациональных государств и правительств, приняли и заверили Декларацию тысячелетия ООН, где своей главной целью они объявили «обеспечение того, чтобы глобализация развивалась на благо обществу и стала позитивным фактором для всех народов мира». В основном это связано с тем, что процессы и блоки глобализации сейчас используют неравномерно и неуверенно. В выигрыше при этом оказываются те страны и народы, которые обладают современной и глобальной конкурентоспособностью, т.е. все различные страны западного постиндустриального мира.

Постепенно глобализация становится продуктом сосредоточения богатства и личной власти в руках отдельных группировок. Так, по данным современной статистики, трое богатейших людей Земли имеют богатства, превышающие богатства 47 бедных стран мира, 475 богатейших лиц контролируют и отслеживают богатства, намного превышающие достояние половины всего человечества [4].

По своим природным особенностям процесс современной глобализации не может быть простым, гладким и бесконфликтным. Он непосредственно затрагивает и задевает всех: малые и большие сообщества, расы и индивиды, государства и регионы, народы и цивилизации. В широком смысле можно подчеркнуть, что глобализация сфокусировала и объединила в себе все возможные противоречия и конфликты всего современного мира.

Глобализация является процессом, который в значительной мере будет предопределять историческое развитие в нашем веке. Данный процесс объединяет все стороны жизни национальных обществ в единой мировой системе. Меняется значение национальных и интернациональных интересов. Глобализация раскрывает перед нами невиданные возможности процветания и одновременно таит в себе опасности, ставящие под угрозу само существование нашей цивилизации. Поэтому глобализация, пути ее развития стали предметом ожесточенных дискуссий.

Сегодняшняя эпоха характеризуется возникновением глобальной культуры, на фоне которой складываются культурные специфики и многообразия. Важнейшей проблемой становится сохранение культурной тождественности стран и народов в условиях глобализации. Благодаря глобализации некоторые народы

впервые осознали свою культурную идентичность, обусловленную историческим наследием, этническими корнями, традициями, языком, верованиями и т.д. Именно это культурное тождество позволяет обществу определиться и создать в коллективном сознании образ единства.

Трансформации культурного пространства способствуют миграционные, демографические и межпоколенные отношения в обществе.

Демографический рост происходит неровно, задевая прежде всего страны, характеризующиеся, с одной стороны, невысоким уровнем экономического развития, с другой стороны, высокими показателями рождаемости, обусловленными, прежде всего, религиозными убеждениями и культурными традициями многодетности. В основном за счет этого растет численность миграционных потоков в Европу, в том числе и в Россию, с азиатского и африканского континентов. Эти процессы определяют характер культурогенетических метаморфоз: миграция переселенцев из стран «третьего мира» в страны «первого мира»: «тюркизация» (в Германии и Голландии), «арабизация» (во Франции), «индопакистанизация» (в Великобритании). В США устремляется поток мигрантов из Африки, Латинской Америки, Китая [9].

Если раньше, в период колониализма отношения строились преимущественно между метрополиями и их колониями на основе обмена готовых товаров и изделий, произведенных в метрополии, на сырье, добываемое в колониальных странах, то современная система взаимобмена строится на товарно-экономических отношениях между развитыми странами, то есть, между странами-метрополиями. Причем в силу исторически сложившейся различной отраслевой специализации тех или иных развитых стран и регионов, эти отношения основаны на обмене высоко-сложной продукцией и передовыми технологиями. Примером может служить взаимный обмен США и Японии. Для Америки характерен интерес к товарам электронной промышленности, а для Японии – к энергетическому оборудованию, произведенному в США. Таким образом, современные экономические отношения между развитыми странами, можно охарактеризовать как межотраслевые. Вместе с тем, сохраняются внутриотраслевые отношения, которые существовали между метрополией и колониями.

Сущность глобализации состоит в масштабной победе единого капитала и информационной свободы над национальными и межнациональными интересами. Однако за этими процессами стоит человек, который стремится постоянно быть на высоте технического прогресса XXI века, участвует в развитии глобальных технологий и создании новейших разработок. Так близко человек и технология еще никогда не сливались, их взаимосвязь друг с другом привело к глобальному процессу развития во всем мире.

Одним из признаков глобализации является быстрое распространение информации в масштабных размерах. В глобализацию внедряются, как экономические, политические, социальные, так и культурные слои жизни общества. На данный момент глобализация является постоянным и влиятельным течением в современном мире. Глобализация дает возможность узнать или обменяться информацией, а также найти какие-либо перспективы и возможность для развития человека или определенного общества людей.

Самое важное качество и главная особенность глобализации – ускоренно

быстрый и непрерывный ритм жизни. Глобализация сокращает расстояние между различными странами, сокращает время обработки поступающей информации. И за счет этого у человека появляется много времени, которое он может потратить на свое развитие и самореализацию.

Еще один фактор глобализации – выгода и материальное благополучие. 60 лет тому назад, общество даже не представляло, что появятся, разработки, без которых, на данный момент не может обойтись ни один человек, живущий на Планете Земля, и неважно из каких он слоев общества, и какого социального статуса. Новые тенденции и разработки во всех сферах развития общества являются отличительной особенностью сегодняшнего дня. Стремление к благополучию способствовало появлению новых идей в науке и образовании, методиках и технологиях, что позволило мысленно «уменьшить мир».

В области культурологи понятие глобализации также имеет несколько значений: 1) тенденция к созданию единой мировой культуры/цивилизации; 2) растущая взаимосвязь различных культурных традиций, не порождающая новую культуру [1]. Глобализация ведёт к усилению и к постепенному углублению различных взаимодействий и взаимопроникновению других культур, т. е. к диалогу культур. К развитию и построению интегральных процессов в данной области. Движущей силой этого процесса являются различные противоречия, во многом зависящие от социальных условий.

Основные приоритеты и цели культурной политики ЮНЕСКО в рамках глобализационных процессов определяются следующими направлениями:

- сохранение культурного многообразия;
- обеспечение доступа населения к социально-значимой информации;
- сохранение и использование культурного наследия как ресурса устойчивого развития;
- расширение межкультурного и межконфессионального диалога и др. [5].

Одним из существенных проявлений глобализации является создание единого мирового стандарта.

Во многих странах, особенно в США и Европе, стали развиваться одни и те же направления и стили, в музыке, моде, культуре, технике, дизайне и т.д. Что обрело большой интерес и потребность среди всего человечества, в «едином стандарте». Стало актуальным и потребным все, что имело популярность среди обществ, находящихся в различных странах, это позволяло их объединять за счет «единого стандарта» на моду к чему либо, не смотря на большие расстояния и социальных статус.

«Единый стандарт» – это направление и течение определенных вкусов и желаний, на продукт, имеющий широкую потребность, изготовленный одним сообществом.

С каждым годом «единый стандарт» меняется, развивается, а может и вовсе исчезнуть для какого-нибудь продукта: все зависит от его популярности и потребности в обществе. Особенно стандарт повлиял на музыкальную культуру. Музыка окружает человека с первого пробуждения будильника. Первый механический будильник построил американец Леви Хатчинс, и в 1787 году звук железного будильника стал стандартом. Мы ежедневно погружены в звуки и созвучия, которые настраивают нас на определенную волну, от которой зави-

сит наша дееспособность и настроение. Каждый человек по-разному настраивает себя на что-то родное и любимое: кто-то утром включает телевизор, кто-то радио или компьютер, и это дает положительные эмоции и позволяет быстро собраться и настроиться на работу.

С 2008 – 2009 года, возросло количество современных компаний, которые быстро стали «Едиными стандартами» по всему миру, например, такие как:

США – Apple – современные технологические разработки в сфере телефонии, компьютеризации, видео; благодаря рекордным финансовым результатам 2012 года совершила масштабные скачки к популярности;

Швейцария – Nestle – пищевая продукция входит в стандарты различных государств, набирает обороты с 2003 года, с объемом продаж в год в размере 54,25 миллиардов долларов;

США – Microsoft – компьютерная программа, предназначенная для работы, обучения и домашнего использования, является самым популярным стандартом, уже 15 лет;

Россия – Лаборатория Касперского – самый известный в России производитель систем защиты от вирусов, спама и хакерских атак. Мы входим в десятку мировых разработчиков программного обеспечения для защиты информации и веб-узлов;

США – PepsiCo и Coca-Cola – питьевая продукция, активно популярная среди молодого поколения и среди всех народов мира, с оборотом в год 25,11 и 19,56 миллиарда долларов соответственно;

Токио – Sony – создана Масарой Ибукой 7 мая 1946;

Амстердам – Нидерланды – Philips – ведущая компания в области бытовой и компьютерной техники, основана в 1891 году братьями-инженерами Герардом и Антоном Филипсами.

Некоторые исследователи, в частности, П. Бергер считает, что глобализация в мировом масштабе невозможна, поскольку слишком велики различия между культурными и религиозными особенностями различных стран [2]. Э. Смит также скептически относится к идее всемирной глобализации и считает термин «глобальная культура» искусственным, поскольку каждая культура есть продукт исторического развития народа (этноса, нации) и отражает его менталитет [12].

Обе позиции являются крайними точками зрения на сложившуюся ситуацию. Безусловно, глобализация в сфере культуры имеет свои как отрицательные, так и положительные стороны. Среди негативных последствий необходимо отметить широкое распространение массовой культуры и вытеснение ею академической традиции (прежде всего классической отечественной и западноевропейской). К положительным аспектам относятся: налаживание культурных связей между странами, культурный обмен в виде проведения фестивалей, конкурсов, образовательных программ и т.п. Благодаря взаимодействию и взаимному влиянию происходит обогащение и развитие культур, особенно это важно для культурного воспитания молодого поколения. В процессе диалога культур открываются новые возможности для творчества и общения, что является важной составляющей формирования культуры личности.

Литература

1. Балувев Д.Г. Меняющаяся роль государства в контексте современных

- глобальных изменений / гл. редактор Хохлов А.Ф. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия История, политология, международные отношения. Выпуск 1. – Н.Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И.Лобачевского, 2003. – С. 163.
2. Бергер П. Культурная динамика глобализации // Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире / Под ред. П. Бергера, С. Хантингтона; пер. с англ. В.В. Сапова. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С. 8-24.
3. Глобализация: учебник / Под общ. ред. Михайлова В.А. и Буянова В.С. – М.: Изд-во РАГС, 2008. – С. 10.
4. Грани глобализации. Трудные вопросы современного развития. – М.: Альпина пабlishер, 2003. – 596 с.
5. Доклад Юнеско о коммуникации и информации // [http: www.bpress.ru/free/unesco/12.html](http://www.bpress.ru/free/unesco/12.html). Гл. XII. – С. 6.
6. Касаткин П.И. Глобализация культуры: проблемы и перспективы // Власть. – 2017. – № 8. – С. 40-48.
7. Кувалдин В. Глобализация – светлое будущее человечества? На пороге XXI века мегаобщество приобретает реальные очертания // НГ-сценарии. – 2000. – № 9. – С. 13.
8. Население и глобализация / Под общей редакцией Н.М. Римашевской. – М.: Наука, 2002. – 373 с.
9. Рыбаковский Л.Л. Мировые миграции населения в геополитических координатах // Народонаселение. – 2015. – № 4. – С. 43-57.
10. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
11. Шахназаров Г.Х. Глобализация и глобалистика: феномен и теория // Pro et Contra. – 2000. – Т. 5. – № 4. – С. 11-24.
12. Smith A. Is there a Global culture? // *Intermedia*. – Vol. 20. № 4-5. – P. 11-12.

References

1. *Baluev D.G.* Menyayushchayasya rol' gosudarstva v kontekste sovremennyh global'nyh izmenenij [The changing role of the State in the context of modern global changes] / gl. redaktor Hohlov A.F. // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Seriya Istoriya, politologiya, mezhdunarodnye otnosheniya. Vypusk 1. – N.Novgorod: Izd-vo NNGU im. N.I.Lobachevskogo, 2003. – 163 p.
2. *Berger P.* Kul'turnaya dinamika globalizacii // Mnogolikaya globalizaciya. Kul'turnoe raznoobrazie v sovremennom mire [Cultural dynamics of globalization // Multifaceted globalization. Cultural diversity in the modern world] / Pod red. P. Bergera, S. Hantingtona; per. s angl. V.V. Sapova. – M.: Aspekt Press, 2004. – P. 8-24.
3. *Globalizaciya: uchebnik* [Globalization: Textbook] / Pod obshch. red. Mihajlova V.A. i Buyanova B.C. – M.: Izd-vo RAGS, 2008. – P. 10.
4. *Grani globalizacii. Trudnye voprosy sovremennogo razvitiya* [The edges

- of globalization. Difficult issues of modern development]. – M.: Al'pina publisher, 2003. – 596 p.
5. Doklad YUnesko o kommunikacii i informacii [Unesco Report on Communication and Information] // [http: www.bpress.ru/free/unesco/12.html](http://www.bpress.ru/free/unesco/12.html). Gl. XII. – P. 6.
6. *Kasatkin P.I.* Globalizaciya kul'tury: problemy i perspektivy [Globalization of culture: problems and prospects] // *Vlast'*. – 2017. – № 8. – P. 40-48.
7. *Kuvaldin V.* Globalizaciya – svetloe budushchee chelovechestva? Na poroge XXI veka megaobshchestvo priobretaet real'nye ochertaniya [Is globalization a bright future for humanity? At the threshold of the XXI century, the mega-community takes on real outlines] // *NG-scenarii*. – 2000. – № 9. – P. 13.
8. Naselenie i globalizaciya [Population and globalization] / Pod obshchej redakciej N.M. Rimashevskoj. – M.: Nauka, 2002. – 373 p.
9. *Rybakovskij L.L.* Mirovye migracii naseleniya v geopoliticheskikh koordinatah // *Narodonaselenie* [World population migrations in geopolitical coordinates // *Population*]. – 2015. – № 4. – P. 43-57.
10. *Filosofskij enciklopedicheskij slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary] / Gl. redakciya: L.F. Il'ichyov, P.N. Fedoseev, S.M. Kovalyov, V.G. Panov. – M.: Sovetskaya enciklopediya, 1983. – 840 p.
11. *Shahnazarov G.H.* Globalizaciya i globalistika: fenomen i teoriya [Globalization and Globalism: phenomenon and theory] // *Pro et Contra*. – 2000. – T. 5. – № 4. – P. 11-24.
12. *Smith A.* Is there a Global culture? // *Intermedia*. – Vol. 20. № 4-5. – P. 11-12.

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Korsakova Irina. A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-rector for Research at
Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

SONATA FOR CELLO AND PIANO: FEATURES OF THE GENRE

Аннотация: в статье рассматриваются особенности развития такого жанра камерной музыки, как соната для виолончели и фортепиано в творчестве композиторов XX века.

Abstract: the article examines the peculiarities of the development of such a genre of chamber music as the sonata for cello and piano in the works of the 20th century composers.

Ключевые слова: соната, виолончельная соната, камерная музыка, виолончельная соната Д.Б. Кабалевского.

Key words: sonata, cello sonata, chamber music, cello sonata by D. Kabalevsky.

Жанры камерно-инструментальной музыки занимают важное место в творческо-исполнительской деятельности музыкантов-инструменталистов. Само название – камерная музыка – произошло от позднелатинского слова «camera», комната. Изначально исполнение такой музыки предполагалось в небольших помещениях для домашнего музицирования, в гостиных, салонах. «Достаточно было собраться двум-трем музыкантам или певцам, как возникало естественное стремление к совместному музицированию, доставлявшему и исполнителям, и слушателям особое удовлетворение» [1, 160].

Сформировавшись к концу XVIII века, как камерный жанр, соната для виолончели и фортепиано обрели равноправие в творчестве Л. Бетховена. Пять сонат для виолончели и фортепиано демонстрируют всю эволюцию жанра, начиная от аккомпанированной сонаты №1 фа мажор и сонаты №2 соль минор, написанных в 1796 году, до сочинений, в которых трактовка инструментальных партий становится абсолютно равноправной – соната №3 ля мажор (1807-08) и сонаты №4 до мажор и №5 ре мажор (1815).

Особенности стиля композитора, образность произведений, глубина содержания, яркие контрасты в фактурном соотношении партий виолончели и фортепиано, симфонические черты, обогащенная партия виолончели, несущая в себе не только лирический, но и драматический образ – все это являлось определяющим в дальнейшем развитии жанра сонаты для виолончели и фортепиано в XIX-XX веках.

Эпоха романтизма дополнила классические черты виолончельной сонаты, находя продолжение в сонатах для виолончели и фортепиано Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Й. Брамса, К. Сен-Санса, Э. Грига, Р. Штрауса. Обогатившись немногочисленными произведениями, созданными в эпоху романтизма, жанр сонаты для виолончели и фортепиано к концу XIX века привлёк к себе внимание композиторов, а созданные ими произведения обеспечили интерес к данному виду ансамблевого исполнительства на многие

десятилетия.

Нужно отметить, что совокупность факторов, таких как накопление виолончельного репертуара, инициатива исполнителей, сподвигающая композиторов посвящать им свои сочинения, потребность аудитории в слушании все больше и больше возрастающей виртуозности исполнителей, привела к значительному росту интереса именно к данному виду взаимодействия – исполнению камерных сонат для виолончели и фортепиано.

В музыкально-исполнительском искусстве XX века возникает особый интерес к такому виду камерно-исполнительского искусства как соната для виолончели и фортепиано. Стоит отметить, что в русской музыке XIX века виолончельная соната представлена немногочисленными произведениями таких композиторов, как А.Г. Рубинштейна, И.И. Лизогуба. Виолончельная соната С.В. Рахманинова, созданная в начале XX века, открыла новые горизонты для развития этого жанра камерно-инструментальной музыки.

Развитие отечественной камерно-инструментальной музыки напрямую связано с влиянием западно-европейских музыкантов, посещающих Россию с концертами [4]. Важную роль в развитии жанра сонаты для виолончели и фортепиано сыграли сонаты М.И. Глинки и А.А. Алябьева, которые впервые представили равнозначность партий виолончели и фортепиано в русской камерной сонате.

В начале XX века резко возрастает количество сонат для виолончели и фортепиано, написанных советскими композиторами. Образная природа жанра камерной музыки позволяла советским композиторам обращаться к самой различной тематике, не задевая идеологическую подоплеку. Одновременно с этим, жанр сонаты создавал широкое поле для различных экспериментов. Так, например, в сонатах Н.А. Рославца осуществлены новаторские идеи, связанные с авангардными на то время ладотональными средствами и структурными решениями.

В виолончельной сонате Д.Д. Шостаковича особое значение приобрело жанровое переосмысление [2]. С появлением этого сочинения в советской музыке начался период расцвета жанра сонаты для виолончели и фортепиано. С деятельностью М.Л. Ростроповича были связаны соната С.С. Прокофьева До мажор, ор. 119 (1949 г.) и соната Н.Я. Мясковского ля минор, ор. 81 (№2, 1948 г.), завершающие период развития жанра в первой половине XX века.

Приверженность к традициям в лирической направленности содержания, классическом цикле сонаты, фольклорном развитии тематизма, вариационном типе развития музыкального материала характеризует сонаты для виолончели и фортепиано А.Ф. Гедике, В.Я. Шебалина. Черты индивидуальности композиторского стиля и традиционное прочтение жанра присущи Б.А. Чайковскому, М.С. Вайнбергу, Д.Б. Кабалевскому.

Внимание композиторов к жанру сонаты для виолончели и фортепиано обуславливались расцветом исполнительской виолончельной школы и появлению мастеров исполнительского виолончельного искусства – М.Л. Ростроповича, Д.Б. Шафрана, Н.Г. Гутман. Сами виолончелисты в камерных сочинениях находили возможность создания атмосферы откровенного диалога со слушателем [2]. В этой связи, содержательный потенциал камерно-

инструментальных жанров получил возможность соперничать с масштабом и виртуозной яркостью концертов.

Таланту М.Л. Ростроповича посвящали свои виолончельные сонаты Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Б.А. Чайковский, Д.Б. Кабалевский и другие композиторы.

Соната Д.Б. Кабалевского Си-бемоль мажор, ор.71, написана в 1962 году и посвящена первому исполнителю этого произведения – Мстиславу Ростроповичу. Л.Н. Раабен пишет: «Ростропович привлёк такое внимание к виолончели, что даже косвенно воздействовал на композиторов. Виолончель становится «модным инструментом», для которого создаётся огромное количество произведений в различных жанрах. В Советском Союзе за последние годы количество виолончельных сочинений в крупных формах сонаты и концерта оставило за собой далеко позади аналогичную литературу для скрипки и, пожалуй, даже для фортепиано» [7].

Сонатная форма гармонична и пропорциональна. Начальный образ сонаты направляет на постепенное развитие дальнейших событий. Начинается соната с сурового и торжественного органного пункта у фортепиано, в низком регистре. Напоминает это траурное шествие, равномерное движение шагов в темпе *andante molto sostenuto*. На фоне октавного остинато фортепиано партия виолончели изложена двузвучными интонациями, подчеркнутыми лигами. Такое изложение виолончельной партии подчеркивает торжественную скорбность фортепианных «шагов» и характерно для выражения стонов или причитаний, которые характерны для наиболее «сумрачных» произведений Д.Б. Кабалевского.

По общему ощущению, самое начало сонаты можно считать вступлением, но это главная партия первой части сонаты. Такой медленный темп первой части сонаты компенсирует отсутствие второй медленной части. В третьем такте сонаты встречается довольно часто используемый Д.Б. Кабалевским оборот – мажорное начало сменяется одноименным минором, чередуя большую и малую терцию. Мажорное начало сонаты как бы восходит вверх, но с появлением минора сникает, нисходящие интонации вводят исполнителей и слушателей в минорное состояние. Восстанавливает мажорный си бемоль хорал в партии фортепиано. «Переменная облачность» [10], с которой сравнивал В.А. Цукерман переливы мажоро-минорной светотени в стиле композитора просматривается и в тональности *es-moll*, в конце первого раздела, состоящего из трёх аналогичных тематических построений. Минорные гармонии усиливаются партией виолончели, в чем-то перекликающимися с некоторыми фрагментами Шестой симфонии Н.Я. Мясковского, *f-es, des-es*.

Сумрачное настроение несколько рассеивается побочной партией первой части, однако разработка, с преобладанием интонаций главной партии, утверждает общее настроение, приводя двузвучными лигами, как ступеньками, к драматической кульминации. В момент кульминации в фортепианной партии звучит мотив, подготавливающий тему второй части сонаты, вальса-скерцо. Связующим эпизодом и переходом к репризе является каденция виолончели. Это своеобразный трагический монолог, которому предшествуют сухие аккорды *pizzicato* и гул фортепиано в низком регистре, завершающее аккордом

трезвучия b-moll с секундой e-f. В репризе сонаты нет главной партии, нежная мелодия побочной партии вносит некоторое успокоение.

Вторая и третья части сонаты написаны в форме рондо. Вторая часть сонаты – вальс-скерцо, начинается с ладотональных построений.

Главная тема третьей части энергичностью движения напоминает токкату. Интересны тут полифонические приемы, использованные композитором – рефрену характерны имитационные проведения темы, канонические соединения разных тем. Появляющаяся в конце третьей части тема первой части обусловлено ходом всего предыдущего действия и является своеобразной аркой, придавая всему произведению стройность формы. Терции в интонации этой мелодии постепенно прорастают во всю ткань финала, так же как прорастает органнй пункт в партии фортепиано на звуке си бемоль. Кода сонаты абсолютно гармонична и логична, у исполнителей не вызывает сомнения тот факт, что именно так и следовало завершить сонату. Композитор обогащает классические традиции не ломая их. Гармонический язык тонален, свеж и оригинален, основан на функциональной системе.

К сожалению, камерная музыка Д.Б. Кабалевского исполняется не часто. Для современных студентов-исполнителей музыка Д.Б. Кабалевского является доступной для понимания, интересной в исполнении, являясь своеобразной «школой» для изучения и постижения камерной музыки композиторов XXI века [9]. В творчестве советских композиторов соната для виолончели и фортепиано получила многоплановое воплощение в многоплановых и разнообразных образцах жанра. В них раскрыты самые разнообразные аспекты музыки XX века, раскрыты художественные, тембровые и технические возможности фортепиано и виолончели.

Литература

1. Аджемов К.Х. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. – М.: Музыка, 1979. – 166 с.
2. Гайдамович Т. А. История виолончельного искусства: программа-конспект. – М.: Музыка, 2006. – 80 с.
3. Данилевич Л.В. Творчество Д.Б. Кабалевского // Советский композитор. – М., 1963. – С. 213.
4. Есаков В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации // диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2008.
5. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация как феномен культуры [Текст] : монография. – М.: Буки Веди, 2014. – 371 с.
6. Платек Я. Надо любить музыку: к 80-летию Мстислава Ростроповича // Музыкальная жизнь. 2007. No 3. – С. 2-6.
7. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов [Текст] : биографические очерки / Л. Н. Раабен. – Л.: «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1969. – 262 с.
8. Хентова С. Ростропович. – СПб.: Культ-Информ-Пресс., 1993. – С. 301.

9. Царегородская Л. Фортепианные ансамбли XX века: концептуально-стилевые тенденции // Музыкальное произведение: вопросы анализа и исполнительской интерпретации: сб.ст. Тамбов: ТГМПИ, 2003. Вып.1. – С. 73-82.
10. Цукерман В. Новые инструментальные концерты. В сб. Советская музыка на подъеме. – Музгиз. М., 1950.
11. Щербакова А.И. Постигание тайны художественного творчества в современном пространстве культуры // ФЭн-наука. 2013. № 6 (21). – С. 25-28.
12. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства: в поиске духовных смыслов и ценностей бытия // Художественное образование и наука. 2015. № 4. – С. 3-6.

Referenses

1. *Adzhemov K.H.* Kamernyj ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo [Chamber ensemble. Pedagogy and performance]. – М.: Музыка, 1979. – 166 s.
2. *Gajdamovich T. A.* Istoriya violonchel'nogo iskusstva [The history of cello art]: programma-konspekt. – М.: Музыка, 2006. – 80 s.
3. *Danilevich L. V.* Tvorchestvo D.B. Kabalevskogo [Creativity of D.B. Kabalevsky] // Sovetskij kompozitor. – М., 1963. – S. 213.
4. *Esakov V.V.* Sonaty dlya klavira i skripki V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii [Sonatas for Clavier and violin by V.A. Mozart: features of the genre and performing interpretation] // dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh. Moskva, 2008.
5. *Korsakova I.A.* Muzykal'naya kommunikaciya kak fenomen kul'tury [Musical communication as a cultural phenomenon] [Tekst] : monografiya. – М.: Buki Vedi, 2014. – 371 s.
6. *Platek Ya.* Nado lyubit' muzyku: k 80-letiyu Mstislava Rostropovicha [We must love music: to the 80th anniversary of Mstislav Rostropovich] // Muzykal'naya zhizn'. 2007. No 3. – S. 2-6.
7. *Raaben L.* Zhizn' zamechatel'nyh skripachej i violonchel'istov [The life of wonderful violinists and cellists] [Tekst] : biograficheskie ocherki / L.N. Raaben. – L.: «Музыка», Leningr. otd-nie, 1969. – 262 s.
8. *Hentova S.* Rostropovich [Rostropovich]. – SPb.: Kul't-Inform-Press., 1993. – S. 301.
9. *Caregorodskaya L.* Fortepiannye ansambli XX veka: konceptual'no-stilevye tendencii [Piano ensembles of the twentieth century: conceptual and stylistic trends] // Muzykal'noe proizvedenie: voprosy analiza i ispolnitel'skoj interpretacii: sb.st. Tambov: TGMPI, 2003. Vyp.1. – S. 73-82.
10. *Cukerman V.* Novye instrumental'nye koncerty [New instrumental concerts]. V sb. Sovetskaya muzyka na pod"eme. – Muzgiz. М., 1950.
11. *Sherbakova A.I.* Postizhenie tajny hudozhestvennogo tvorchestva v sovremennom prostranstve kul'tury [Comprehension of the mystery of artistic creativity in the modern space of culture] // FЭн-наука. 2013. № 6 (21). – S. 25-28.

12. *Sherbakova A.I.* Fenomen muzykal'nogo iskusstva: v poiske duhovnyh smyslov i cennostej bytiya [The phenomenon of musical art: in search of spiritual meanings and values of being] // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2015. № 4. – S. 3-6.

Радзецкая Екатерина Александровна
старший преподаватель кафедры
фортепианного искусства МГИМ
им. А.Г. Шнитке
e-mail: doktorbob@mail.ru

Radzetskaya Ekaterina A.
Senior Lecturer of the Piano Art Department of
Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: doktorbob@mail.ru

ТЕХНИКА ИМПРОВИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ АВАНГАРДЕ XX ВЕКА

IMPROVISATION TECHNIQUE IN THE MUSICAL AVANT-GARDE OF THE TWENTIETH CENTURY

Аннотация. В статье исследуется эволюция техники импровизации XX века, базисом которой отмечается работа М. Дюпре «Трактат импровизации на органе» (1925). Рассматриваются такие техники как алеаторика, «открытая форма» Ч. Айвза и Г. Кауэлла, мобильный текст Э.В. Денисова, К. Пендерецкого и К. Штокхайузена.

Abstract. The article examines the evolution of the technique of improvisation of the twentieth century, the basis of which is the work of M. Dupree «Treatise of improvisation on the organ» (1925). Such techniques as aleatorics, “open form” by Ch. Ives and G. Cowell, mobile text by E. Denisov, K. Penderetsky and K. Stockhuizen are considered.

Ключевые слова: импровизация, авангард, алеаторика, диалектика формы и текста.

Keywords: improvisation, avant-garde, aleatorics, dialectic of form and text.

В XX веке существовало несколько техник импровизации в академической музыке. Прежде всего, хочется отметить работу французского органиста М. Дюпре *Traité d'Improvisation à l'Orgue* (1925). Эта методика содержит тщательно проработанный, систематизированный учебный курс. «Тот, кто открывает эту книгу в надежде раскрыть способ импровизирования, тому предстоит предаться суровому экзамену по своей технике» [7, с. 2]. Судя по всему, можно понять, что курс направлен на освоение импровизации через технический аспект прежде всего. Однако французский методист ставил мысль выше технических данных. «Мысль хорошего импровизатора должна опережать руки». М. Дюпре выпустил таких новаторов в современной музыке, как Оливье Мессиян, Жан Лангле, Гастон Литез, Жан Ален, Мари-Клер Ален, Мишель Шапюи, Жан Гийу и многие другие.

В предисловии Дюпре пишет: «Чтобы быть хорошим импровизатором, нужно иметь не только приобретенную гибкую, надежную технику, но и знать гармонию, контрапункт, фугу, нельзя также игнорировать ни plain-chant (григорианский хорал), ни композицию, ни оркестровку» [7, с. 3]. В методике содержится обучающие сведения об исторически сложившихся жанрах и формах: хорал, сюита, фуга, симфонические формы и пр.

Искусство импровизации у французских органистов было также связано с церковной службой. Исторически сложилось (со времен Ц. Франка), что григорианские хоралы включались в экзаменационную программу органиста.

Также Методику по органной импровизации создал ученик Дюпре – Ж. Лангле. Курс под названием *Méthode d'Orgue* (1984), в отличие от методики учителя, строился на практических заданиях и упражнениях для органа. Как и Дюпре, Лангле ставит мысль выше технически сложных приемов. «Импровизатор сможет <...> передать правдивую эмоцию, если будет руководствоваться умом, а не своими

мышцами» [6, с. 5]. Метод Лангле относится к современной академической музыке в различных ее стилях. В нем содержатся способы колорирования голосов (от солирующего до аккомпанирующего), варианты ритмических организаций той или иной последовательности, технические и технологические аспекты исполнительства на органе и прочее.

В музыкальном авангарде XX века самым интересным для изучения импровизации является техника алеаторики. Она относится к смелой, новаторской музыке тех лет.

Алеаторика произошло от лат. *Alea* – игральная кость, жребий, случайность. «Исток» данного названия этого метода лежит в статье П. Булеза «*Alea*», в которой новатор рассматривает мобильности композиции. В этой технике импровизация понимается как мобильность, то есть неполная фиксация нотного текста или музыкальной формы. Алеаторика возникла на волне отрицания полной детерминированности в музыкальной ткани. В качестве формообразующего фактора здесь используется параметр случайности, благодаря которому открываются новые возможности у исполнителя – текст свободно читается и даже досочиняется в процессе исполнения. С помощью алеаторики композиторы реализуют идею приближения к некоторому идеалу образа сочинения – об этом в своем труде «На пути к воплощению новой идеи» Альфред Шнитке сравнивал завершенное произведение с «переводом на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым» [5, с. 105].

Как ни удивительно, существовали прецеденты предвосхищения метода случайностей в истории. Например, в технике записи генерал-баса или в популярные в XVIII столетии музыкальные игры в стиле *Ars combinatorial*, в которых определялась структура той или другой пьесы с помощью выбрасывания игральных костей. В XX же веке игровой принцип используется от шахматных правил до игры в подкидного дурака. Данный принцип чешский композитор и музыковед Цтирад Когоутек называл «алеаторикой творческого процесса» [4, с. 235].

Французский новатор, один из лидеров французского музыкального авангарда, Пьер Булез считал: «Это приводит нас к такой концепции творчества, где «конечное» в собственном смысле слова уже не входит в задачу автора; в произведение, которое никогда не бывает окончательным, вводится случайность <...> /которая/ касается отношений между временем и мгновением, признанным и используемым в качестве такового. Неоднородному времени, способному расширяться или концентрироваться на высотах, обрабатываемых изменчивым образом, всякому понятию относительной структуры – сюда включается в равной степени динамика и тембр – соответствует произведение, мыслимое как незамкнутая и не разрешенная структура». И далее: «С одной стороны, точность в структурах и контроль над структурами в исчезающе малой степени, жесткость и абсолютная детерминированность единственной реализации; с другой – структура возможного, когда только неопределенная реализация может временно придать возможному окончательную форму» [1, с. 123-127].

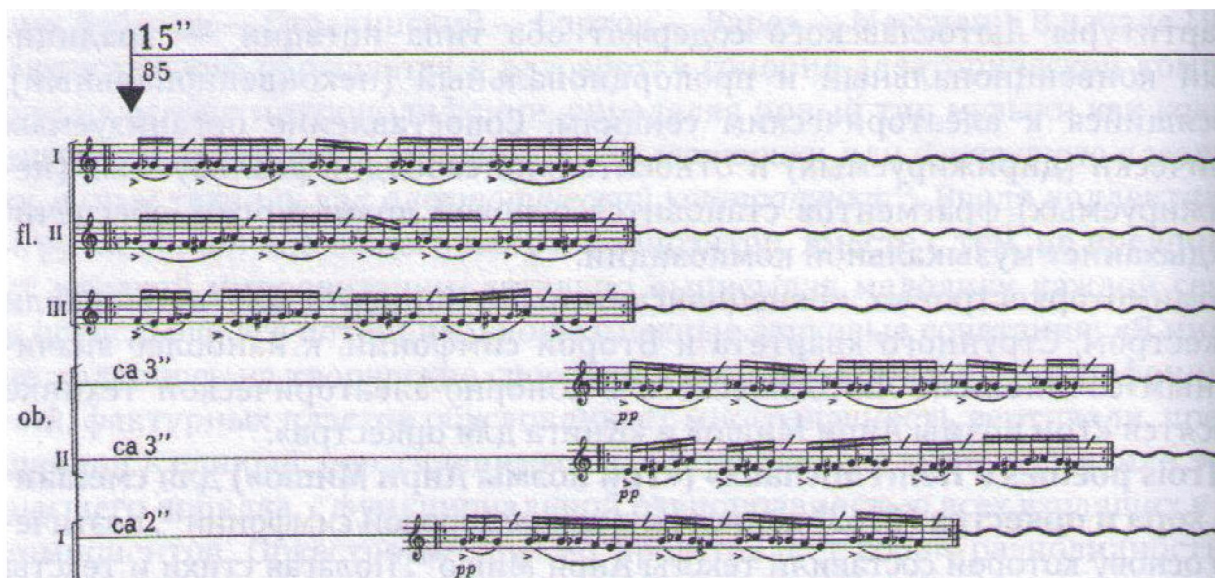
Понятия «открытая форма» (*open* или *mobile form*) заложили американцы Ч. Айвз и Г. Кауэлл. В частности, Первая фортепианная соната Айвза (1910) и «*Mosaic Quartet*» Кауэлла (1935), пять частей которого можно сыграть в любом по-

рядке и с любым количеством повторений. Один из первых примеров алеаторической техники можно увидеть в пьесе М. Дюшана «Musical Erratum» («Музыкальная опечатка», 1913). Мелодика произведения сочиняется путем поочередного вынимания 25 карт с записанными на них нотами из шляпы. Подобным методом воспользовался также американский композитор Э. Браун в своей фортепианной пьесе «25 pages» («25 страниц»). Страницы могут быть исполнены в любом порядке и любым количеством музыкантов, от 1 до 25. Методику случайности развивают и абсолютизируют «концепции индетерминированной композиции» Дж. Кейджа и «интуитивной композиции» К. Штокхаузена в 1960 – 1970е гг.

Э.В. Денисов предложил схему трех типов сочетания стабильного и мобильного в музыкальном произведении:

- мобильный текст – стабильная форма;
- стабильный текст – мобильная форма;
- мобильный текст – мобильная форма.

Мобильный текст заключается в гетерофонном соединении равнозначимых фактурных фигур, которые «повторяются неопределенное количество раз на протяжении определенного в секундах временного отрезка, не меняя внешних параметров формы». Техника импровизации здесь заключается в определении самим исполнителем скорости исполнения фигуры, ритма и звуковысотности, опираясь на примерно обозначаемом композитором регистре, ритмическом рисунке и точным временем исполнения всего комплекса. Записывается эта техника таким образом: «ритмическая несогласованность соединяемых по вертикали пластов, записанных в виде фрагментов, обрамленных квадратными рамками или знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия (или как у Пендерецкого пунктирная линия, или как у Штокхаузена – стрелка, направленная вправо – И. Д.) с указанием времени звучания.



В. Лютославский «Три поэмы Анри Мишо»
для смешанного хора и оркестра (1963)

Наибольшее распространение этот метод Эдисона Денисова получил у таких композиторов как: К. Пендерецкий, В. Лютославский, С.М. Слонимский, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, С.А. Губайдулина, Ф.К. Караева и др.

Мобильность формы, второй тип, выделенный Эдисоном Денисовым, является более сложным. Он предполагает переменную структуру композиции. Ярчайшими примерами такой алеаторической техники, так называемых опусов - «мобилей» являются: «Klavierstück XI» К. Штокхаузена, фортепианная пьеса «Ariacere» (1963) К. Сероцкого, «Duel» (1958-1959) и «Strategie» (1962) для двух оркестров Я. Ксенакиса.

Рассмотрим одно из самых оригинальных произведений XX столетия – Третья фортепианная соната (1957) П. Булеза. «Реальное произведение – это уничтожение первого к нему влечения; это, одновременно, и превышение первоначальной идеи, и ее отрицание» [1, с. 91]. Композитор выступает новатором в структурной организации произведения. Части сонаты он называет «формантами». Особенность структуры частей сонаты в отсутствии «центра», что позволяет как свободно варьировать комбинацию формант, так и чередовать принципы четкого построения с принципом случайностей внутри каждой форманты.

Произведение состоит из пяти частей-формант: Антитема, Троп, Созвездие, Строфа и Секвенция. Всего вариантов чередования частей – восемь. С авторским условием, что форманта «Созвездие» является центральной частью всей конструкции. Свобода выбора присутствует и внутри самих частей – например, можно исполнить или не исполнять некоторые пассажи в «Парантезе» и «Комментарии», также можно выбирать между двумя типами структур в «Антитеме» и т.д. «Мы хотим, чтобы музыкальное произведение не было анфиладой комнат, которые пристально разглядывают одну за другой; мы хотим представить музыкальное произведение как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление <...> интерес лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» (цит. по: [2, с. 218]).

Третий тип – мобильность формы и текста, является крайностью алеаторической свободы. Главный принцип – рождение музыкального произведения во время исполнения. Исполнитель в данном случае ставится выше композитора, функция которого становится лишь инициирование творческого процесса, звучания. Ставится под сомнение исключительность авторского права композитора в отношении культурного проекта или явления. «Постепенно опускаясь освобождается от традиционной и нетрадиционной нотации, графических символов, авторских комментариев, чтобы стать белым листом, пустой строкой, названием, носящим, как правило, довольно абстрактный характер» [2, с. 219].

Ярчайшим примером данного типа соотношения формы и текста является Концерт для фортепиано и оркестра (1958) Дж. Кейджа. В нем неопределенный состав участников: пианист может либо солировать, либо исполнять произведение в сопровождении ансамбля, состав которого также не определен. Вся партитура состоит из нетрадиционных графических символов, разъяснение которых находится в предисловии к партии фортепиано. Графическое изображение служит лишь стимулом к импровизации исполнителя. Пианист по собственному желанию может исполнять 84 варианта последовательности частей структуры композиции концерта (представленных там же, в предисловии). Буквами от А до Z Кейдж обозначает каждый тип композиции, далее по паре букв АА до AZ и от ВВ до ВZ, последний ряд фрагментов от СА до CF.

Техника алеаторики также применялась минималистом Терри Райли. В 1964 году он пишет экспериментальную пьесу «In C», которая считается кульминацией музыкального минимализма. Она написана для неопределенного состава участников. Партитура размещена на одном листе одноголосной мелодией, разделенной на 53 сегмента-паттерна (паттерн – (с англ.) образец, модель, шаблон, формула. «Представляют собой звук, интервал, трезвучие или простейшее мелодическое образование»). По факту в партитуре есть лишь фигуры нотного текста и порядок их исполнения, остальное на волю исполнителя.

Наложение друг на друга этих паттернов создает сложное, полиритмическое звучание, создающее как бы бесконечный канон. Музыка исполняется без дирижера – ставка на чуткость и интуицию музыкантов. Подобной концепции придерживался в своей интуитивной музыке К. Штокхаузен. Пьеса «In C» принесла известность автору и записывалась не один раз.

К технике алеаторики прибегали еще многие композиторы авангардного и пост-авангардного направлений.

Литература

1. Булез П. Идея, реализация, ремесло // НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии '94 / Ред.-сост. М.С. Старчеус. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1994. – С. 91-136.
2. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века. От авангарда к постмодерну. – М.: Московская консерватория, 2011. – 440 с.
3. 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.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
5. Шнитке А.Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.: Музыка, 1972. С. 123–133.
6. Langlais J. (Лангле. Ж.) Méthode d'Orgue. — Paris: Edition M. Combre, 1984. – 50 p.
7. Marcel Dupré (Дюпре М.) Traité d'Improvisation à l'Orgue. – A. Leduc, 1925. – 139 p.

References

1. Bulez P. Ideya, realizaciya, remeslo [Idea, realization, craft] // НОМО MUSICUS: Al'manah muzykal'noj psihologii'94 / Red.-sost. M.S. Starcheus. – M.: MGK im. P.I. CHajkovskogo, 1994. – P. 91-136.
2. Vysockaya M.S., Grigor'eva G.V. Muzyka XX veka. Ot avangarda k postmodernu [Music of the twentieth century. From avant-garde to postmodern]. — M.: Moskovskaya konservatoriya, 2011. – 440 p.
3. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Muzykal'nyj tekst kak osnova postizheniya kompozitorskogo stilya v ispolnitel'skom iskusstve [Musical text as a basis for understanding the composer's style in the performing arts] // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 6 (122). P. 39-46.

4. *Kogoutek C.* Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka [The technique of composition in the music of the twentieth century]. – М: Muzyka, 1976. – 367 p.
5. *Hnittke A.G.* Na puti k voploshcheniyu novoj idei // Problemy tradicii i novatorstva v sovremennoj muzyke. – М.: Muzyka, 1972. P. 123–133.
6. *Langlais J.* Méthode d’Orgue [Organ method]. — Paris: Edition M. Combre, 1984. – 50 p.
7. *Marcel Dupré* Traité d’Improvisation à l’Orgue [Treatise on Organ Improvisation]. – A. Leduc, 1925. – 139 p.

Дыма Иван Александрович
преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов
МГИМ им. А.Г. Шнитке

Ivan A. Dyma
Teacher of the Wind and Percussion Instruments Department in
Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: adyma@yandex.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

И.А. Корсакова

**ИНТЕРВЬЮ С ДОКТОРОМ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК,
ПРОФЕССОРОМ, АКАДЕМИКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И
СОЦИАЛЬНЫХ НАУК, ЗАСЛУЖЕННЫМ РАБОТНИКОМ
ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ЧЛЕНОМ
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ Г.М. ЦЫПИНЫМ
(ПРОДОЛЖЕНИЕ)**

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

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

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

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

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

– Геннадий Моисеевич, жизнь Вас свела со многими интересными людьми. У Вас есть книги, посвященные Л.Н. Власенко, Е.В. Образцовой, Г.Н. Рождественскому, В.Т. Спивакову, Г.Г. Нейгаузу и другим великим Художникам, которые внесли значительный вклад в отечественную культуру. Кого из музыкантов Вы могли бы выделить особо, кто являлся, на Ваш взгляд, наиболее яркой личностью?

– Есть несколько фамилий. Это были действительно видные музыканты. Крупный музыкант – это личность по определению. Какой бы у него (или у неё) не был великолепный голос, голосовые связки от природы, личностное начало всегда просвечивает. Например, Елена Васильевна Образцова. У нее всегда был свой взгляд, свое отношение, свое понимание того, что она делала в искусстве.

Мне в свое время посчастливилось общаться с Альфредом Гарриевичем Шнитке. Моим учителем был Лев Николаевич Оборин в консерватории. Были и

другие встречи. Всегда индивидуальное личностное начало, сочетающееся с профессионализмом, и дает тот результат, который позволяет человеку проложить свою «тропинку», свой путь в искусстве.

– Вы назвали имя А.Г. Шнитке. Расскажите, пожалуйста, как Вы встретились, как Вы общались.

– Честно говоря, я не помню точно обстоятельства нашей первой встречи. Помню, когда мы уже встретились, он предложил мне просто пообщаться, а потом мы поняли, что в нашем разговоре затрагиваются очень интересные проблемы. После этого он пригласил меня к себе домой. Мы разговаривали часа два или больше, это была очень интересная беседа. Он открывал свой взгляд, свой подход, который не совпадал с тем, что я знал и мыслил до этого, свое личностное отношение к крупным явлениям и личностям в искусстве.

Беседа, которую мы провели, не могла бы состояться ни с кем другим. Иногда читаешь интервью в прессе, и понимаешь, что подставь там другую фамилию, и ничего не изменится: они все стандартные. Такого не было с Альфредом Гарриевичем – везде был он, и только он! Другое дело, что он не всегда был для меня достаточно убедительным, но я всегда понимал, что он – это он, и как бы я к этому не относился. Мы даже не начинали какие-то серьезные дискуссии, они возникали сами собой, в отношении исполнителей, большей частью. Он как автор всегда считал, что чем ближе трактовка исполнителя к тому, что он сам хотел бы услышать, тем это правильнее и нужнее. А у меня, напротив, позиция такова (не знаю, насколько это правильно), что чем более явственно выражено то индивидуально-личностное начало, которое внес исполнитель, тем это интереснее, и готов привести в пример таких ярких личностей, как С.Т. Рихтер, Е.В. Образцова и др. Ведь, когда вы слышите голос Образцовой, можно не слышать объявление о том, кто исполняет, но вы это и по трактовке поймете, и по манере исполнительской. Рихтера труднее было определить, потому что, когда Рихтер интерпретировал Бетховена, это всегда был Рихтер-Бетховен. То же самое – Рихтер-Моцарт, Рихтер-Шопен (кстати не всегда убеждавший так, как при исполнении Бетховена или Моцарта; и тут уже несовпадение каких-то индивидуально-личностных черт и особенностей, потому что для Шопена нужен исполнитель-шопенист, каким был, например, Г.Г. Нейгауз или В.В. Софроницкий). В.В. Софроницкий был великолепный музыкант, но это великолепие сквозило прежде всего в Шопене и в Скрябине.

– И, наверное, индивидуальность слушателя тоже имеет значение? Тоже должна быть близость трактовки?

– Это так, если слушатель профессионал. А ведь чаще всего доминирует дилетантский подход: Шопен – это прежде всего чувствительность. Не обязательно чувствительность, особенно если это произведения, имеющие мужественное начало, тот же этюд с-мoll. Конечно, очень важно, кто слушает, но для больших музыкантов собственно слушательская аудитория как таковая существовала несколько особо. Для исполнителя, который вышел на сцену и сел за инструмент, есть только автор, произведение и он – исполнитель. Что-то делать для публики, которой может что-то понравиться, и не делать такого, что могло бы не понравиться – самой постановки такого вопроса не существовало, этой дилеммы не было. Это должно быть хорошо, а хорошо – это значит, что он как исполнитель

готов ответить за это, и хотелось бы надеяться, что это было бы оправдано и принято автором, потому что сама позиция «мне так нравится» допустима, но Шопен должен быть Шопеном, а Рахманинов должен быть Рахманиновым.

– Геннадий Моисеевич, давайте поговорим о сегодняшнем дне. Сегодня родители не всегда с охотой приводят детей в музыкальную школу, потому что профессия музыканта считается невостребованной, мало оплачиваемой. Как Вы к этому относитесь? Что бы Вы могли ответить таким родителям?

– Я думаю, что родители разные. Нельзя однозначно говорить, что сегодняшние родители – они вот такие, то ли дело вчерашние, которые были такими-то. Какие бы они ни были, слава Богу, что они привели ребенка в музыкальную школу. Слава Богу, что есть родители, которые понимают, что важно обучать ребенка музыке независимо ни от каких перспектив и прогнозов о том, каково сегодняшним профессионалам-музыкантам, и не задают вопрос, стоит ли мне своего ребенка направить на такую стезю. Родитель, который исходит из того, что само общение с музыкой, с культурой, с искусством очень много даст человеку и ребенку в будущем, независимо от того, кем он будет – инженером, строителем, военным служащим и т.д. – сознает, что само соприкосновение и общение с большим искусством очень много даст его внутреннему миру, его человеческому содержанию, его мышлению, развитию его эмоциональной сферы. Так что родители разные, и честь и хвала тем родителям, которые все-таки понимают, что без общения с культурой, с музыкой дать полноценное всестороннее воспитание их любимому чаду просто не получится.

– А сами дети другие стали?

– Если бы Вы задали этот вопрос профессиональному социологу или психологу, они стали бы акцентировать такие качества как деловитость, прагматическая направленность как характерные атрибутивные черты сегодняшнего поколения. Мне трудно это принять полностью: для того, чтобы как-то относиться к поколению, надо все-таки угадать или знать, что дала сегодняшняя эпоха, к чему это привело, каким стал стиль воспитания в широком понимании этого слова. Конечно, на первом месте у человека природные способности, склонности, но при этом очень важны культура, среда, и особенно родители, понимание ими своих обязанностей, долга перед человеком, которому они дали жизнь. И здесь важно умение распознать, что в нём заложено природой и что должно быть основой дальнейшего жизненного определения, умение угадать, что действительно является для него важным, существенным, и не воспрепятствовать этому независимо от того, каково их отношение к этому, а затем в подростковом возрасте дать ему право на выбор собственных путей, собственных интересов. Бывает так, что мама, которая привела ребенка в музыкальную школу, считает, что её ребенок должен стать музыкантом и только музыкантом, потому что она сама всю жизнь любила музыку, её мама любила музыку, поэтому она хочет видеть в сыне или дочери обязательно музыканта. Говорю это, потому что среди родителей своих учеников встречал и таких. А бывают и другие, которые говорят: «Ну вы посмотрите на заработки, которые имеют преподаватели в детских музыкальных школах... Я не хочу, чтобы моя дочь или мой сын потом...». С одной стороны, сказать маме, что она не права, язык не повернется, потому что она как мать права. Но насколько сам подход, само положение правомерно насчет путей дальнейшего развития ребенка?

– Правильно я понимаю, что если у человека есть призвание к искусству, к музыке, то не надо этому препятствовать. Надо, наоборот, максимально способствовать развитию в этом направлении.

– Надо угадать, что для него наиболее перспективно. Когда я так говорю, то не значит только в плане карьерного роста, а имею в виду развитие того дара, тех данных, которые в нем заложены.

– Тогда получается, что когда говорят, что молодежь стала не такая, то это не верно. Если следовать Вашей позиции, всегда были талантливые люди, божий дар раскрывается в человеке независимо от времени, от эпохи.

– Молодежь – она всегда такая, как бы ее не воспитывали. В 16, 17, 19 лет, когда складываются свои взгляды на жизнь, своё отношение, начинают проявляться и закрепляться жизненные позиции, они и определяют лицо этого человека. Другое дело, что сегодняшнее время, в отличие от того, что было в начале 40-х годов, позволяет молодому человеку, подростку, ребенку определиться в своих возможностях, а дальше будет зависеть от того, как сложатся жизненные обстоятельства. Повезет или не повезет встретить на своем пути какого-то человека, какое-то учебное заведение.

– То есть роль везения тоже нужно учитывать?

– Да, фактор везения сбрасывать со счетов нельзя, говорить, что, если есть дарование, остальное неважно. Конечно, природная одаренность – это номер один по важности, но чисто человеческие черты характера: умение сосредотачиваться, ставить перед собой цели и достигать их – абсолютно необходимы! Когда я учился в ЦМШ, сколько там было блистательно одаренных музыкантов! В начале консерватории, казалось, их ждёт блестящее будущее. Но они постепенно растворялись в неизвестности. А такие люди как Геннадий Рождественский, Игорь Ойстрах, Евгений Малинин с которыми я учился в одном классе, Марк Лубоцкий – замечательный музыкант, обаятельный человек, которого я действительно люблю, – во всех них присутствует сочетание природной одаренности, волевых качеств, характера, самовоспитания. Понимаете, настоящую личность нельзя просто воспитать, это всегда, безусловно, самовоспитание, продукт своих собственных действий, установок.

– Геннадий Моисеевич, что Вы можете пожелать сегодняшним молодым музыкантам, исполнителям?

– Чтобы обстоятельства их жизни и деятельности были таковы, чтобы они способствовали развитию тех природных данных, которые есть у них. И, как говорится, «ее величество госпожа удача». Как ни говори, а повезло или не повезло – это тоже фактор. Помню, однажды я беседовал со Святославом Теофиловичем Рихтером (интереснейшая фигура была: он начинал как самоучка, и колоссально много ему дала встреча с Г.Г. Нейгаузом) и задал ему такой вопрос: Нейгауз и его роль в Вашей профессиональной деятельности. Он ответил одним словом: «Неоценимо!». В то же время я сам себе задавал вопрос, а если бы Рихтер встретился не с Нейгаузом, а с Игумновым или другим известным педагогом? Думаю, что всё равно это был бы Рихтер. И здесь факт огромного дарования, великолепные индивидуально-личностные качества, характер... Кто бы ни был его педагогом, кому ещё, как не ему, дано завоёвывать такие высокие вершины? Плюс все качества, которые я перечислил. И, конечно, жизненные обстоятельства.

Сколько мы знаем биографий, загубленных в известные годы! Всяко бывало, но это особая тема...

– Спасибо большое, Геннадий Моисеевич! Теперь можно небольшой блиц: короткие вопросы и короткие ответы? Что Вы любите в жизни?

– Если говорить конкретно, очень просто могу ответить. Люблю хорошую музыку, хорошие книги, хорошие спектакли. А перед этим, может быть, хорошие люди, интересные, которые встречались на моем жизненном пути. Они были и в ЦМШ, и в консерватории, и в дальнейшем. Просто само общение с ними давало многое. Желательно, чтобы жизнь была интересной. Хорошая или плохая, благоустроенная или нет – не так важно. Когда человек вырастает, очень важно, чтобы жизнь была интересной. А интересна она тогда, когда совпадает с твоими внутренними желаниями, побуждениями, планами и т.д.

– Геннадий Моисеевич, что Вам помогает жить? Что вдохновляет?

– Чтобы я не давал повода самому себе высказывать какие-то серьезные критические замечания, суждения. Самооценка, одним словом. Не давать себе права на какие-то серьезные претензии к самому себе. Разумеется, могут быть ошибки, могут быть какие-то неверные действия, и нужно не всегда, может быть, за них себя осуждать.

– Без чего Вы не можете обойтись ни дня?

– Во-первых, без каких-то профессионально значимых для меня вещей: общение с музыкой, с книгами, с живописью – без этого никак! И музыка, и книги, и живопись – все это в разном сочетании и в разных пропорциях – без них жизнь была бы просто невозможной. И очень много мне дает общение с интересными личностями. Мне интересно общаться с моим сыном. Он окончил Московскую консерваторию, затем аспирантуру, он кандидат и доктор искусствоведения. Мне интересно общаться с сыном, потому что не всегда и не во всем совпадают наши позиции, наши точки зрения, но правило такое: «ты сказал что-то такое, что мне трудно принять – дай обоснование, докажи!». Предположим, какое-то явление в искусстве. Если ты профессионал, ты должен обосновать свою позицию. Мне импонирует, я принимаю то-то и то-то. Если не признаю, не принимаю – пожалуйста, докажи, почему. У нас с ним профессиональные разговоры занимают едва ли не основное место. Хотя тот факт, что он на 30 лет моложе, естественно, накладывает свой отпечаток. Прежде всего, это отношение к сегодняшнему дню в искусстве. Мне в своем возрасте уже не всегда легко принять те явления, которые имеют место в искусстве, причем, не только в музыке, но и в литературе, в изобразительном искусстве – те, которые он обосновывает. Единственно, у нас есть договоренность, что, если я чего-то не понимаю или не принимаю, я не должен говорить, что это плохо. Или если я не принимаю, потому что это плохо с моей точки зрения, здесь нужно обоснование. Мой сын – доктор наук и занимается интересными вещами.

– Я думаю, что во многом это и Ваша заслуга.

– В каком-то смысле да, разумеется, потому что у нас тесное общение с самых юных лет. Но то, что сплошь и рядом у нас возникают достаточно сложные диспуты – это тоже факт.

– Геннадий Моисеевич, ещё два вопроса. Если представить, что Вы поймаете золотую рыбку, о чём Вы её попросите?

– Я бы попросил ее по возможности никогда не попадать в руки человеку.

– И последний вопрос. Что человек обязательно должен сделать хотя бы один раз в жизни?

– Если это мужчина, то стать отцом. Если женщина, то стать матерью. Дать жизнь другому человеку.

– Спасибо большое за интервью. Дорогой Геннадий Моисеевич, и я, и мы все желаем Вам здоровья, счастья, творческого вдохновения. Мы с удовольствием читаем Ваши книги и благодарны Вам за все, что Вы для нас делаете. До свидания!

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Korsakova Irina. A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-rector for Research at
Schnittke Moscow State Institute of Music

e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Е. А. Ануфриев

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ У ОБУЧАЮЩИХСЯ В ВЫСШЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

THE PROBLEM OF FORMATION OF ENSEMBLE MUSIC PLAYING SKILLS AMONG STUDENTS AT A HIGHER PROFESSIONAL EDUCATIONAL INSTITUTION

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирования навыков ансамблевого исполнительства в системе высшего профессионального образования, процесса формирования навыков коллективного музицирования, традиций и новаторства в данном виде исполнительской деятельности, соотношения субъективного и объективного к интерпретации музыкальных сочинений, созданных для разных по своему составу инструментов. Выявляются детерминанты структуры формирования навыков ансамблевого музицирования обучающихся, которое выступая как эмоциональный, психофизический и интеллектуальный опыт познается в синтезе трех составляющих: предметная градация будущей профессиональной деятельности музыканта – направленностью подготовки; разделение данного процесса на теоретическую и практическую деятельность обучающихся; деление данного вида музицирования на репродуктивное и творческое.

Abstract. The article is devoted to the problem of formation of ensemble performance skills in the system of higher professional education, the process of formation of collective music-making skills, traditions and innovations in this type of performing activity, the ratio of subjective and objective to the interpretation of musical compositions created for instruments of different composition. The determinants of the structure of the formation of the skills of ensemble music-making of students are revealed, which, acting as an emotional, psychophysical and intellectual experience, is learned in the synthesis of three components: the subject gradation of the future professional activity of the musician - the orientation of training; the division of this process into theoretical and practical activities of students; the division of this type of music-making into reproductive and creative.

Ключевые слова: ансамбль, профессиональное музыкальное образование, музыкально-исполнительское искусство, творческий диалог, ансамблевое музицирование.

Key words: ensemble, professional musical education, musical and performing arts, creative dialogue, ensemble music making.

Содержание обучения будущих специалистов в вузе на каждой ступени выступает одной из важных составляющих их профессиональной подготовки и устанавливается путем отбора, систематизации и приспособления комплекса компетенций целесообразных и доступных для усвоения, установленных ФГОС ВО, непосредственно познавательной деятельности обучающихся.

Рассматривая систему профессионального музыкального образования в целом, следует отметить, что все компетенции, все виды будущей практической деятельности обучающихся в данной системе взаимосвязаны и взаимообусловлены, так как процесс подготовки обучающихся предполагает усвоение определенной суммы знаний и практических умений, приемов творческой работы, а также формирование эмоционально-чувственного отношения к миру для последующей успешной социализации на динамично развивающемся рынке труда.

Следовательно, содержание профессионального музыкального образования – это опосредованная форма обобщенного и систематизированного на протяжении длительного исторически сложеного художественно-творческого опыта, накопленного предшествующими поколениями музыкантов. Эта форма на всех этапах обучения будущих музыкантов, отличается гибкостью, подвижностью и изменчивостью и выступает основой творческой учебной деятельности студентов. В процессе профессиональной подготовки обучающихся в вузе обучении эта деятельность связана с приобретением знаний и формированием целостной системы познания основ музыкально-исполнительского искусства, в котором, как и во всех сферах творческой деятельности, есть проблемы «вечные» и «временные».

К «вечным» проблемам, можно отнести процесс формирования навыков коллективного музицирования, традиций и новаторства в данном виде исполнительской деятельности, соотношение субъективного и объективного к интерпретации музыкальных сочинений, созданных для разных по своему составу инструментов.

В музыкально-педагогической теории наиболее дискуссионным всегда оставался вопрос о детерминантах структуры формирования навыков ансамблевого музицирования обучающихся, которое выступая как эмоциональный, психофизический и интеллектуальный опыт познается в синтезе трех составляющих: предметная градация будущей профессиональной деятельности музыканта – направленностью подготовки; разделение данного процесса на теоретическую и практическую деятельность обучающихся; деление данного вида музицирования на репродуктивное и творческое. И, при этом, следует подчеркнуть, что обобщение научной, методической литературы в области истории и теории ансамблевого инструментального музицирования показывает, что данная область музыкознания, музыкальной педагогики, музыкальной психологии – одна из сравнительно «молодых» областей.

Ансамбль как одна из дисциплин учебного плана в вузах культуры и искусства выступает как процесс, в котором несколько обучающихся различными исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Характеристиками ансамблевого искусства выступают единство художественных намерений, эмоционального отклика на исполняемое сочинение, вдохновенная игра всех участников коллектива. Искусство ансамблевого музицирования основывается на умении исполнителя «соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом» [4, с. 170].

Воплощение художественного образа в процессе ансамблевого музицирования должно быть подчинено определённой логике выражения смысла художественного

мышления и его внутренних аспектов, логике коммуникативности, включённости в систему организации передачи замысла, идеи композитора. Весьма важной проблемой в процессе реализации творческих планов коллектива выступает свободное владение исполнительскими комплексами всеми без исключения участников.

Чем меньше ансамбль по составу, тем больше удельный вес каждого из участников. Именно поэтому в ансамбле не должно быть деления на ведущих и не ведущих исполнителей, на солиста и аккомпанирующую группу. Желание добиться общей цели, воплотить общую идею объединяет разных по характеру и темпераменту исполнителей в единый творческий коллектив. Следовательно, зависимость ансамблистов от сформированного комплекса исполнительских навыков остается всегда. При этом индивидуальность каждого из участника коллектива должна получать новые импульсы для своего творческого развития и исполнительского совершенства.

Вступая во время игры в творческий диалог, у участников ансамбля появляется возможность проявить одновременно вдохновение и интеллект, которые не должны исключать друг друга, так как подлинно адекватная передача замысла композитора проявляется только тогда, когда в процессе исполнения одно дополняет другое. Поэтому преподавателю по классу ансамбля необходимо направить внимание обучающихся на анализ средств выразительности, с помощью которых композитор воплощал художественный образ.

Начиная изучать музыкальное сочинение, ансамблисты вступают в процесс непрерывного новообразования смыслов, так как вся их деятельность фокусируется вокруг музыкального произведения, и этапы изучения – это путь совместного творчества. Совместное творчество, в свою очередь, выступает как единое и единственное, уникальное, личностно-неповторимое единое смысловое целое. Магистральной задачей участников ансамбля на всех этапах работы над репертуаром должно стать звуковоплощение как цель, процессуальность его осуществления и зависимость всех исполнительских средств, и методов именно от неё.

При исполнительском анализе произведения, разучиваемого участниками ансамбля, одной из основных задач преподавателя выступает процесс преодоления разрыва между теоретическими знаниями, представлениями студентов и их исполнительскими возможностями. Каждый ансамблист должен свободно ориентироваться в форме, тонально-гармоническом плане, указаниях и ремарках композитора или редактора. Именно они ведут к соответствующим приёмам и средствам исполнения, к конкретному воплощению художественного образа сочинения.

Совместный полноценный исполнительский анализ музыкального произведения, произведенный обучающимися под руководством преподавателя даёт возможность участникам ансамбля сформировать целостную концепцию произведения, траекторию интонационного процесса, а, следовательно, конкретные технологии интонирования.

Выдвигая на первый план в исполнительском анализе интонацию, преподаватель ставит перед обучающимися-ансамблистами первостепенную задачу – осмысление нотного текста в соответствии с охарактеризованными им

ранее особенностями интерпретации данного произведения. Данный методический прием выполняет три специальные психолого-педагогические цели:

- постижение обучающимися музыкального произведения как единой системы интонационных связей, которые последовательно раскрываются в его музыкально-образной драматургии;
- формирование в сознании обучающихся целостной формы произведения;
- организация в процессе исполнения всех средств музыкальной выразительности и приёмов исполнения в целостный художественный образ произведения.

Преподаватель должен понимать, что процесс работы в классе ансамбля сопряжен с определенными трудностями: каждый его участник должен научиться ощущать себя частью целого. Но, параллельно с этим, игра в ансамбле воспитывает у каждого участника-ансамблиста ряд исполнительских качеств: дисциплинирует в отношении ритма, темпа; способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического и тембрального слуха; вырабатывает уверенность в своих творческих силах; вырабатывает стабильность исполнения. В результате длительного совместного музицирования у участников ансамбля появляется возможность обмениваться исполнительским опытом, профессиональными знаниями, разнообразием смыслов и образного содержания художественных образов, раскрываемых звуковыми средствами. Это позволяет каждому участнику ансамбля значительно расширить смысловую составляющую интерпретации произведения.

Литература

1. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.
2. Диалог как способ творческого взаимодействия в системе музыкального образования: Учеб. пособие / А.А. Давыдова, И.А. Корсакова, Ю.В. Ганичева – М.: РГСУ, 2017. – 94 с.
3. Дьяченко Н.Г. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Н. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский. – Киев: Муз. Україна, 1987. – 110 с.
4. Муртазина Л.Э. Художественно-эстетическое воспитание студентов вузов культуры и искусств средствами музыкальной деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05. – Казань, 2005. – 227 с.
5. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – М.: Музыка, 1989. – 139 с.
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Кн. 1. Проб. психологии творчества. / Г.М. Цыпин. – М.: Сов. комп., 1998. – 382 с.

References

1. *Gotlib A.D. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Fundamentals of ensemble technique].* – М.: Muzyka, 1971. – 94 p.
2. *Dialog kak sposob tvorcheskogo vzaimodejstviya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya: Ucheb. posobie [Dialogue as a way of creative interaction in*

the system of music education: Textbook] / A.A. Davydova, I.A. Korsakova, YU.V. Ganicheva – M.: RGSU, 2017. – 94 p.

3. *D'yachenko N.G.* Teoreticheskie osnovy vospitaniya i obucheniya v muzykal'nyh uchebnyh zavedeniyah [Theoretical foundations of education and training in music educational institutions] / N. D'yachenko, I. Kotlyarevskij, YU. Polyanskij. – Kiev: Muz. Ukraina, 1987. – 110 p.

4. *Murtazina L.E.* Hudozhestvenno-esteticheskoe vospitanie studentov vuzov kul'tury i iskusstv sredstvami muzykal'noj deyatel'nosti: dissertaciya ... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.05. [Artistic and aesthetic education of students of universities of culture and arts by means of musical activity: dissertation ... candidate of Pedagogical Sciences]. – Kazan', 2005. – 227 p.

5. *Razhnikov V.G.* Dialogi o muzykal'noj pedagogike [Dialogues about music pedagogy] / V. Razhnikov. – M.: Muzyka, 1989. – 139 p.

6. *Cypin G.M.* Muzykant i ego rabota. Kn. 1. Prob. psihologii tvorchestva [The musician and his work. Book 1. Prob. psychology of creativity]. – M.: Sov. komp., 1998. – 382 p.

Ануфриев Евгений Александрович

кандидат педагогических наук, доцент, Заслуженный работник культуры РФ,
зав. кафедрой народного исполнительского искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: anufrievea@schnittke.ru

Evgeny A. Anufriev

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the
Russian Federation, Head of the Department in Folk Performing Arts of Schnittke
Moscow State Institute of Music
e-mail: anufrievea@schnittke.ru

ЗВУКОВЫСОТНАЯ ИНТОНАЦИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТРОЙ (ГЛАВА ИЗ КНИГИ)

PITCH INTONATION AND PERFORMANCE STRUCTURE (CHAPTER FROM THE BOOK)

***Аннотация.** Публикация главы из книги ведущего профессора кафедры духовых и ударных инструментов, заслуженного артиста РФ Горбенко В.А., посвященных технике исполнительства на медных духовых инструментах. Особое значение в книге уделяется особенностям ансамблевой и оркестровой деятельности музыканта-духовика, специфике работы в составе большого коллектива исполнителей-инструменталистов.*

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

***Ключевые слова:** медные духовые инструменты, ансамблевое исполнительство, звуковысотная интонация, исполнительский строй симфонический оркестр, духовой оркестр.*

***Key words:** brass wind instruments, ensemble performance, pitch intonation, performing system symphony orchestra, brass band.*

С самого начала звучания хотя бы одного из голосов ансамбля музыкант включается в процесс интонирования, в котором участвует вся система психофизиологических рецепторов: органы внешнего слуха, внутренний слух, анализаторы высоты, тембра звука, его эмоциональной окраски. При рассмотрении особенностей звуковысотного интонирования на тромбоне в ансамбле необходимо, прежде всего, ясно представлять теорию зонной природы восприятия звука, разработанную Н. Гарбузовым [1], принципиальные различия специфики игры в чистом и равномерно-темперированном строе, зависимость точности интонации от чувства лада (см. подробнее [5, с. 53-61]).

Говоря об интонации, нужно исходить из того, что зона субъективно чистого звучания каждой ступени звукоряда достаточно широка, чтобы звук сохранял свое функциональное значение при относительно разных вариантах частотных величин. Интонационный диапазон каждого звука, в котором тембр сохраняет свои характеристики, ± 9 центов. Отклонение от средней частоты зоны на слишком большую величину приводит к фальшивому звучанию (см. подробнее [2]). Особенно важно, чтобы внутри ансамбля у различных исполнителей не было посто-

янных разнонаправленных тенденций (когда один исполнитель склонен к постоянному занижению, а другой к постоянному завышению). Подобное сочетание звуков будет восприниматься как диссонансное.

Обычной в ансамбле является тенденция к некоторому завышению строя, что, впрочем, не отражается на чистоте относительной интонации. При принятой сегодня в ансамблях предварительной настройке по тюнеру, не обязательно придерживаться камертона ля первой октавы, равного 440 Гц (согласно ОСТ–7710), если, конечно, в ансамбле не принимают участие клавишные инструменты: фортепиано, клавесин или орган. Во многих современных симфонических и духовых оркестрах общий строй завышен до 445–450 Гц и даже выше. Кстати, при исполнении ансамблевой музыки барокко и венских классиков, необходимо помнить, что общепринятый строй в то время был значительно ниже – около 420 Гц, следовательно, излишне яркое звучание, к которому приводит умышленное завышение строя, не соответствует стилю музыки авторов того периода и степени экспрессивности, предполагавшейся самим композитором.

В акустике известно явление «биений» в органных трубах, имеющее совершенно объективный физический характер. Нечто подобное происходит и при аналогичном несовпадении частотных характеристик звуков в группах однородных медных духовых инструментов. На основе соотношения обертонов звуки объединяются в интервалы и аккорды. В ходе их гармонической, а частично и мелодической настройки, выявляются погрешности, которые приводят к таким же «биениям», ощутимым на слух. Подробный количественный и качественный анализ причин возникновения диссонансных созвучий проделан В. Порвенковым [5].

В исследовании Д. Стауфера (см. подробнее [7]), статьях Дж. Элиаса, Дж. Ламара и Б. Марца комментируются некоторые исполнительские особенности, связанные с интонацией в ансамбле медных духовых. Строго говоря, не только духовые инструменты, но и фортепиано не имеет звука, постоянного по таким параметрам, как частота, интенсивность, тембр. Например, исполнение гармонических и мелодических интервалов различается в зависимости от направления голосоведения, ладовых функций, различной энгармонической трактовки. Интонирование продолжительных хроматических последовательностей сложнее, чем диатонических, так как теряется опора на ладовое чувство. Игра в диезных тональностях требует некоторого повышения, а в бемольных – некоторого понижения. Общеизвестные правила двенадцатиполутоновой равномерной темперации, констатирующие то, что чистая квинта чуть шире темперированной, а чистая кварта несколько уже, нужно принимать всякий раз в контексте конкретного музыкального материала.

Интонационный строй в ансамбле зависит от объективных и субъективных факторов, которые необходимо принимать во внимание.

Субъективные психофизиологические факторы связаны с недостаточно развитым относительным музыкальным слухом, несогласованностью между мышечными действиями и представлениями внутреннего слуха. Музыканты-исполнители в силу разных врожденных и приобретенных данных имеют неодинаковую чувствительность к изменениям интонации, но большинство опытных музыкантов в состоянии отчетливо различать четвертьтоны.

К объективным факторам неточного интонирования относятся: физическое строение натурального звукоряда; конструктивные особенности инструмента и мундштука; изменения динамики; использование сурдин; температура и влажность окружающей среды.

Интонация обуславливает точность и ровность звучания по высоте, тембру и громкости. Динамика исполняемой музыки, естественно, тоже влияет на интонирование. Увеличение громкости приводит к понижению звука, а ее уменьшение – к повышению на 40 и более центов. Поэтому динамический дисбаланс в группе нарушает и интонационную чистоту.

Физические характеристики окружающей среды, такие, как температурный режим, влажность воздуха, атмосферное давление приводят к отклонению частоты отдельных тонов при игре одного музыканта на одном и том же инструменте, которое в разные дни колеблется между 5 и 35 центами. Согласно же исследованию Ф. Бэйта [6] при изменении температуры окружающей среды на 1°С, частота тона тромбона изменяется на 1,3 цента. Поэтому перед игрой в группе инструменты лучше согреть дыханием.

Д. Стауфер, проведя испытания мундштуков медных духовых инструментов, пришел к выводу, что ширина чашки не влияет на интонацию, глубина влияет незначительно, размер же устья и форма чашки, в силу своего влияния на объем ее внутренней части напрямую влияют на степень понижения тона [7].

В ансамбле важное значение приобретает проблема приемлемого изменения высоты тона в гармонии с другими звучащими голосами. В первую очередь музыканты группы однородных инструментов должны ясно слышать тенденции в отклонениях от средней частоты зоны ступеней лада, но обязательно в контексте общей интонации всего ансамбля, опираясь на принцип подстройки верхних голосов к интонации нижних.

Профессиональное ансамблевое исполнительское мышление часто оперирует таким полезным для звуковысотной интонации и строя ансамбля понятием, как предслышание. Известно, что интонационная высота звука совпадает с предварительным тембровым и высотным представлением о нем. Как и дирижерский жест формируется сначала в образном представлении и лишь затем преобразуется в мышечное и суггестивное действие. Музыкант ансамбля духовых инструментов заранее представляет звук с определенной тембровой характеристикой, так как имеет «воплощенный внутренний слух» [3, с. 28]. Следовательно, предслышание важно не только для формирования интонационного, но и тембрового ансамбля в квартете тромбонов.

Слуховой контроль в ансамбле имеет и свои психологические особенности. Интонация требует постоянного активного контроля на двух уровнях – сознательном и подсознательном. Поэтому звуковысотная интонация и исполнительский строй в ансамбле требуют ежедневной коллективной работы над целым комплексом исполнительских задач: устойчивость интонации, прогнозирование ее возможных неточностей и точная диагностика их причин, непрерывность подстройки, многоаспектность слуховой деятельности по контролю интонации.

Литература

1. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. – 84 с.
2. Лаптев Р.Г. Средства музыкальной выразительности группы тромбонов в оркестровой музыке [электронный ресурс]. URL: http://gudi1991.ucoz.ru/_ld/0/18_-_____.pdf
3. Майкапар С.М. Музыкальный слух. – Петроград: тип. «Якорь», 1915. – 233 с.
4. 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.
5. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1990. – 192 с.
6. *Bate Ph.* The Trompet and Trombone. – NY., 1966.
7. *Stauffer D.* Introduction to the Deficiencies of Wind Instruments in Ensemble. – Washington, 1954.

References

1. *Garbuzov N.A.* Zonnaya priroda zvukovysotnogo sluha [The zone nature of pitch hearing]. – Moscow-Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1948. – 84 p.
2. *Laptev R.G.* Sredstva muzykal'noj vyrazitel'nosti gruppy trombonov v orkestrovoj muzyke [Means of musical expressiveness of trombone groups in orchestral music [electronic resource]. URL: http://gudi1991.ucoz.ru/_ld/0/18_-_____.pdf
3. *Majkapar S.M.* Muzykal'nyj sluh [Musical ear]. – Petrograd: tip. «Yakor'», 1915. – 233 p.
4. *Pecherskaya A.B., Knyazeva G.L., Litvinenko YU.A.* Audiovizual'nyj metod analiza muzykal'no-ispolnitel'skoj interpretacii [Audiovisual method of analysis of musical and performing interpretation] // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. №1. – P. 33.
5. *Porvenkov V.G.* Akustika i nastrojka muzykal'nyh instrumentov [Acoustics and tuning of musical instruments]. – Moscow: Muzyka, 1990. – 192 p.
6. *Bate Ph.* The Trompet and Trombone. – NY., 1966.
7. *Stauffer D.* Introduction to the Deficiencies of Wind Instruments in Ensemble. – Washington, 1954.

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

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Сяо Цзин

ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИЙСКОМ ДОШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

THE CONCEPT OF MUSICAL CULTURE IN RUSSIAN PRE-SCHOOL EDUCATION

Аннотация: В данной статье автор рассматривает понятие музыкальной культуры дошкольника посредством обращения, прежде всего, к понятиям культуры и музыкальной культуры. На втором этапе исследования автор обращается к понятиям эмоциональной отзывчивости и музыкально-эстетического сознания. В результате автор приходит к выводу, что понятие музыкальной культуры дошкольника предполагает наличие нескольких компонентов: эмоционального, оценочного и творческого. Формирование в процессе воспитания у ребенка музыкальной культуры является не только целью образования, но и основанием для существования духовно-эстетической преемственности.

Ключевые слова: Музыкальная культура дошкольника, эмоциональная отзывчивость, музыкально-эстетическое сознание, музыкальная культура, дошкольное образование.

Abstract: In this article, the author examines the concept of musical culture of a preschooler by referring, first of all, to the concepts of culture and musical culture. At the second stage of the research, the author turns to the concepts of emotional responsiveness and musical and aesthetic consciousness. As a result, the author comes to the conclusion that the concept of musical culture of a preschooler presupposes the presence of several components: emotional, evaluative and creative. The formation of musical culture in the process of educating a child is not only the goal of education, but also the basis for the existence of spiritual and aesthetic continuity.

Key words: Musical culture of a preschooler, emotional responsiveness, musical and aesthetic consciousness, musical culture, preschool education.

Содержание понятия культура прошло путь исторических изменений. Изначально, под культурой понималось возделывание человеком земли. Затем произошло расширение понятия, и культура стала включать в себя все продукты, произведенные человеком из природы, включая ремесла и товары. Дальнейшее расширение определения предполагало включение всей человеческой деятельности, которая отличала человека от животного мира. Таким образом, в определение культуры включался не только труд человека, но и социальная жизнь человека. Здесь возникает проблема противопоставления понятий культура и общество. Несмотря на то, что понятие культура предполагает социальный компонент, оно не отождествляется с понятием общества. Культура является лишь частью социальной деятельности человека, но в то же время ни одно

социальное явление не может существовать без влияния культуры. Она является неотъемлемой частью общества, но не тождественной ему. Данный переход происходит в 20 веке. В связи с таким пониманием взаимодействия культурного и социального возникает понятие общества-культуры и социокультурного [3, с. 134]. В таком контексте понятие культура приобретает следующую трактовку: как «совокупность ненаследуемой информации, которую копят, хранят и передают разнообразные коллективы человеческого общества» [6, с. 30]. Возможность накопления, хранения и передачи такого рода информации предполагает ее фиксирование в особой знаковой или символической форме. Таким образом, культура представляется в виде совокупности семиотических систем, включающих в себя социальный и культурный опыт [9, с. 105].

Музыкальная культура как подвид культуры несет в себе культурно-историческую традицию в области музыкального искусства. Так в диссертации Фадеевой С. А. указывается, что «музыкальная культура представляет собой систему хранения и передачи эмоционального опыта поколений, сохранения и воспроизведения музыкально-духовного наследия и создания новых музыкальных ценностей» [10, с. 152]. Более того, содержание музыкальной культуры составляет не только традиция музыкального творчества и эмоционального опыта, но и общемировые ценности. Таким образом, освоение музыкальной культуры приобщает человека не только к музыкально-эстетическим ценностям, но и включает в общемировую культуру.

В области образования понятие музыкальной культуры следует рассматривать не как подвид понятия культуры, но как объект изучения, средство приобщения ребенка к социокультурной традиции. Музыкальная культура в данном случае определяет содержание музыкального образования [7, с. 24]. То есть культурно-историческая традиция становится материалом для образования и воспитания. Причем не только сами музыкальные произведения, но и поведенческие и социальные паттерны взаимодействия с ними, источником которых становится воспитатель.

Главным понятием в изучении музыкального дошкольного образования является музыкальная культура детей, так как она является непосредственной целью данного образования. Исследователи по-разному рассматривают музыкальную культуру личности. Одни ученые фокусируются на развитии у ребенка духовной и творческой деятельности [2]. Другие при определении понятия фокусируются на особых свойствах личности, например, формирования музыкальной развитости [1], эмоциональной отзывчивости [7] или музыкального сознания [8]. Тем не менее, И. Груздова отмечает, что различные трактовки музыкальной культуры личности можно обобщить и, более того, отразить процесс ее формирования, посредством введения понятия музыкально-эстетическая культура дошкольника, под которым понимается «сложно интегрированное качество личности, сущность которого проявляется в эмоциональной отзывчивости на высокохудожественное содержание произведений искусства, предполагающее развитость музыкально-эстетического сознания» [4, с. 81]. В связи с таким определением важно обозначить, что входит в содержание понятия эмоциональная отзывчивость. Шовкомуд Е. А. определяет эмоциональную отзывчивость как одну из форм проявления эмоций и чувств, а также как личностное качество, которое проявляется в чувствовании, понимании

эмоционального состояния и внешне выраженного содействия, адекватного содержательной стороне переживания [11]. Как было отмечено в вышеуказанном определении такого рода выражение чувств и эмоций невозможно без оформления у ребенка музыкально-эстетического сознания. Радынова О. П. выделяет следующие компоненты музыкально-эстетического сознания: эстетические чувства, интерес к музыке, вкус и представление о красоте [7]. Таким образом, содержание понятия предполагает формирование у ребенка ценностных идеалов и ориентиров, а также эмоциональной отзывчивости в области эстетического познания.

Другим важным компонентом музыкальной культуры является творческая активность. Творческий компонент в структуре понятия проявляется в стремлении ребенка выразить самостоятельно свое эмоционально-оценочное отношение к музыке [7]. Основываясь, на описанных выше определениях, можно сделать вывод о том, что музыкальная культура дошкольника предполагает возможность его взаимодействия с музыкальным и эстетическим посредством эмоциональной отзывчивости, оценивания путем сравнения с ценностными идеалами и познания посредством освоения и принятия новых ориентиров и идеалов, а также проявления творческой активности. Особая роль музыкальной культуры заключается в том, что она представляет собой систему хранения и передачи эмоционального опыта поколений, тем самым позволяя сохранить музыкально-духовное наследие. Приобщение ребенка к музыкально-духовной культуре позволяет осуществляться взаимодействию между культурами: музыкальной, личностной и педагогической. Посредством этого процесса происходит не только преемственность культуры, но и ее обогащение, а также развитие с ориентацией на достижение высших нравственных ценностей [10]. Более того, Радынова О. отмечает, что музыка из-за ее эмоциональности, привлекательна для ребенка. Поэтому музыка может стать той основой, которая послужит формированию у него эстетического сознания, посредством которого ребенок, уже освоивший язык одного вида искусства, может понимать другие художественные образы [7, с. 40].

Подводя итог, можно отметить, что понятие музыкальной культуры ребенка является центральным в области музыкального дошкольного образования. Оно является не только целью музыкального образования, но и ведущим компонентом в процессе эмоционально-эстетического познания мира и реализации преемственности духовно-эстетических ценностей.

Литература

1. Алиев Ю. Б. Методика музыкального воспитания детей (от детского сада к начальной школе). – Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998.
2. Горюнова Л. В. Теория и практика формирования музыкальной культуры младшего школьника: автореф, дис. ... докт. пед. наук / Л.В. Горюнова. – М., 1991, – 45 с.
3. Гофман А. Б. Социально–социокультурное–культурное: историко-социологические заметки о соотношении понятий «общество» и «культура» //Социологический ежегодник. – 2010. – Т. 2010.
4. Груздова И. Музыкально-эстетическая культура детей дошкольного возраста: сущность и пути формирования // Дошкольное воспитание. – 2011. – №. 2. – С. 81.

5. Кабалевский Д.Б. О музыке и музыкальном воспитании: книга для учителя. – М.: Книга, 2004. – 192 с.
6. Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры //Σημειωτική-Sign Systems Studies. – 1967. – Т. 3. – №. 1. – С. 30-38.
7. Радынова О. П. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учебник для вузов //О.П. Радынова, Л.Н. Комиссарова; под общей редакцией О.П. Радыновой. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2020. — 293 с.
8. Тельчарова Р.А. Уроки музыкальной культуры: Кн. для учителя. Из опыта работы. – М., 1991. – 131 с.
9. Уайт Л. А. Понятие культуры //Антология исследований культуры. – 1997. – Т. 1.
10. Фадеева С. А. Преемственность в процессах музыкального воспитания и образования (детский сад-школа-колледж-ВУЗ) //С.А. Фадеева. – М, 2007.
11. Шовкомуд Е.А. Воспитание эмоциональной отзывчивости у младших школьников: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. - М., 1991.

References

1. Aliev YU. B. Metodika muzykal'nogo vospitaniya detej (ot detskogo sada k nachal'noj shkole) [Methods of musical education of children (from kindergarten to elementary school)]. – Voronezh: NPO «MODEK», 1998.
2. Goryunova L. V. Teoriya i praktika formirovaniya muzykal'noj kul'tury mladshogo shkol'nika: avtoref, dis. ... dokt. ped. nauk [Theory and practice of the formation of musical culture of the younger student: abstract, dis. ... Doctor of Pedagogical Sciences] / L. V. Goryunova. – M., 1991, – 45 p.
3. Gofman A. B. Social'noe–sociokul'turnoe–kul'turnoe: istoriko-sociologicheskie zametki o sootnoshenii ponyatij «obshchestvo» i «kul'tura» [Social–socio–cultural-cultural: historical and sociological notes on the relationship between the concepts of “society” and “culture”] // Sociologicheskij ezhegodnik. – 2010. – V 2010.
4. Gruzdova I. Muzykal'no-esteticheskaya kul'tura detej doshkol'nogo vozrasta: sushchnost' i puti formirovaniya [Musical and aesthetic culture of preschool children: the essence and ways of formation] // Doshkol'noe vospitanie. – 2011. – №. 2. – P. 81.
5. Kabalevskij D. B. O muzyke i muzykal'nom vospitanii: kniga dlya uchitelya [About music and musical education: a book for teachers]. – Moscow: Kniga, 2004. – 192 p.
6. Lotman YU. M. K probleme tipologii kul'tury [On the problem of the typology of culture] //Σημειωτική-Sign Systems Studies. – 1967. – Т. 3. – №. 1. – P. 30-38.
7. Radynova O. P. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya detej doshkol'nogo vozrasta: uchebnik dlya vuzov [Theory and methodology of

- musical education of preschool children: textbook for universities] //O. P. Radynova, L. N. Komissarova; pod obshchej redakciej O. P. Radynovoj. — 3-e izd., ispr. i dop. — Moscow: Izdatel'stvo YUrajt, 2020. — 293 p.
8. *Tel'charova R.A.* Uroki muzykal'noj kul'tury: Kn. dlya uchitelya. Iz opyta raboty [Music culture lessons: A book for a teacher. From work experience]. Moscow, 1991. 131 p.
9. *Uajt L. A.* Ponyatie kul'tury //Antologiya issledovanij kul'tury [The concept of culture //Anthology of Cultural Studies]. — 1997. — V. 1.
10. *Fadeeva S. A.* Preemstvennost' v processah muzykal'nogo vospitaniya i obrazovaniya (detskij sad-shkola-kolledzh-VUZ) [Continuity in the processes of musical education and education (kindergarten-school-college-university)] //S.A. Fadeeva. —Moscow, 2007.
11. *SHovkomud E.A.* Vospitanie emocional'noj otzyvchivosti u mladshih shkol'nikov: Avtoref. diss. ... kand. ped. nauk [Education of emotional responsiveness in younger schoolchildren: Abstract. diss. ... candidate of pedagogical sciences]. — Moscow, 1991.

Сяо Цин

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке,
научный руководитель доктор педагогических наук, профессор

О.П. Радынова

e-mail: sonia0329@yandex.ru

Xiao Qiying

post-graduate student of Schnittke Moscow State Institute of Music,
scientific supervisor Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

O.P. Radynova

e-mail: sonia0329@yandex.ru

К ВОПРОСУ О ПОСТАНОВКЕ ЛЕВОСТОРОННЕЙ ЧАСТИ АППАРАТА ОБУЧАЮЩЕГОСЯ АЛЬТИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

ON THE QUESTION OF SETTING THE LEFT-HAND SIDE OF THE APPARATUS OF A TRAINED VIOLIST-PERFORMER

Аннотация. В статье рассматриваются основы исполнительского аппарата альтиста в отношении левосторонней части: основные принципы постановки рук, пальцев, игра в позициях. Ключевые положения статьи основаны на фундаментальных разработках ведущих отечественных альтистов-педагогов (Ю.М. Крамаров, Ю.Н. Мазченко и др.).

Abstract. The article discusses the basics of the violist's performing apparatus in relation to the left-hand side: the basic principles of setting hands, fingers, playing in positions. The key provisions of the article are based on the fundamental developments of leading Russian viola teachers (Yu.M. Kramarov, Yu.N. Mazchenko, etc.).

Ключевые слова: обучение игре на альте, весовой принцип постановки, исполнительская свобода, приемы игры в верхних позициях.

Key words: learning to play the viola, the weight principle of staging, performing freedom, playing techniques in the upper positions.

Формирование основ исполнительского аппарата, согласно общепринятому разделению, обозначим следующими категориями: 1) общая постановка игрового положения корпуса; 2) организация левосторонней части аппарата, отвечающей за звуковысотное интонирование; 3) организация правосторонней части аппарата, отвечающей за звукоизвлечение, штриховую технику.

Процесс обучения альтиста, как и любого другого инструменталиста, начинается с постановки. В этот термин, как правило, вкладывают понятие о типичных формах приспособления обучающегося музыканта-исполнителя к инструменту, положение корпуса в пространстве, ног и рук в процессе игры. Есть и более широкая формулировка, которая, согласно В.Ю. Григорьеву, гласит: «... это творческое взаимодействие исполнителя с инструментом, достижение наиболее оптимальных условий, «зоны комфорта» для действия рук и осуществления игровых движений при воплощении исполнительского замысла, получении максимального художественного результата» [5].

1. Постановка инструмента

Организация левосторонней части аппарата зависит от таких важных компонентов, как точек удержания и распределения веса инструмента, и наклона инструмента. Есть четыре опорные точки распределения этого веса: 1) ключица; 2) плечевой сустав (чаще всего между ними роль промежуточной

опоры выполняет мостик, в данном случае это его левая часть); 3) область грудной клетки (и взаимосвязанная с ним правая часть мостика); 4) левая часть нижней челюсти. В этой связи обозначим главный момент, порой упускаемый альтистами–переводниками: кисть и левая рука должны быть максимально освобождены от функции удерживания альтя, за исключением дополнительной весовой опоры, несущей в себе скорее психологическое значение. Обучающийся, в этот переходный период должен понимать, что его перспективность овладения инструментом, как и формирование всех исполнительских навыков левой и правой рук зависит от правильной организации удержания инструмента. В противном случае неправильное приспособление инструмента к корпусу исполнителя ведет к зажатию кисти левой руки (включается держательный рефлекс) и как следствие, к ограничению развития ее техники и исполнительских средств — беглости пальцев, смены позиций, звуковысотного интонирования, освоения двойных нот, вибрато и пр.

2. Весовой принцип рук в постановке

Следующим шагом после освоения способа удерживания альтя, идет формирование целостного представления об общей весовой постановке корпуса. Для этого левая рука подвешивается на грифе в районе второй или третьей позиции так, чтобы был согнут локтевой сустав, способствующий весовому ощущению рук и сохранению мышечно-двигательной свободы, а правая подвешивается центром тяжести на струну (условно середина смычка). Далее, не теряя ощущения веса рук, передаем их на инструмент и смычок, где в процессе разгибания рук в локтевом суставе, левая рука встанет в первую позицию на грифе, а правая раскрываясь, дойдет до шпика смычка.

Говоря о наклоне инструмента, первоначально важно настроить положение мостика сообразно высоте шеи в двух точках, относительно плечевого сустава и области ключицы — грудной клетки. Как правило подходящими являются известные скрипачам мостики «Vonmusica» с длинными винтами лапок и желателно с гибким основанием (мягкий металл), дающим возможность «вылепить» индивидуальный слепок, согласно анатомии по форме грудной клетки — ключицы — плечевого сустава. Выбор подбородника в наше время тоже уже не является проблемой, так как некоторые мастера их делают на заказ согласно анатомии заказчика. Далее обозначим, что для достижения практически равновесного использования веса правой руки на любой из струн, наиболее рациональной будет широкая форма постановки, при которой инструмент несколько отводится влево (разумеется не статично, с возможностью пластичного движения вправо при необходимости). Педагог петербургской альтовой школы Ю. Крамаров утверждает: «К недостаткам относится менее удобное положение правой руки, требующее более пристального контроля за ведением смычка параллельно подставке.

К достоинствам — более легкое скольжение по грифу и более выгодное в акустическом отношении развернутое положение альты...» [7].

3. Принцип подвешенности

Переходя к тонкостям организации левосторонней части аппарата остановимся на понятии «вес руки — вес пальцев». Подвешенная левая рука опирается на округлые крепкие пальцы, о чем писал еще в 1930-е годы Б. Михайловский: «тяжесть руки должна переваливаться с одного пальца на другой» [8, 44-45]. Данная подвешенность на грифе способствует активизации артикуляции, активному и плотному нажатию на струны, не вызывающему мышечного зажатия кисти и предплечья, тем самым формируя тонусное состояние мышц, выражающееся в свободе висящей руки и контролируемое слуховым контролем, что в итоге и дает тембрально ясное звучание и чистую интонацию. При исполнении переходов и виртуозных пассажей, от веса руки должен оставаться только вес пальцев, иначе имеющийся вес руки будет приводить к утяжелению беглости. В процессе обучения, данный весовой переход следует воспитывать на разнотемповом исполнении гамм, арпеджио, специальных этюдов на беглость. При этом отмечается, что высота подъема пальцев должна быть небольшой, а атака артикулированной и четкой, что впоследствии приводит к «читаемости» в пассажной технике. Иногда, альтисты пренебрегают данными правилами или попросту не понимают разницы между использованием весовых и нажимных усилий, что приводит к жесткому, сухому или сиплому звучанию.

4. Расстановка пальцев на грифе

Идя от общего к частному, рассмотрим метод расстановки пальцев на грифе. Ввиду того, что мензура альтового грифа больше скрипичной, считается целесообразным выстраивать пальцевой аппарат обучающегося альтиста от округлого четвертого пальца на струнах «соль» или «ре» к оттянутому в сторону порожка грифа первому пальцу. Оттянутость первого пальца и соответственно отклонение кисти назад создает, согласно термину И.А. Гутмана, комфортный «ствол» левой руки [6]. Постановку пальцев на грифе должен объединять одинаковый наклон пальцев на левый бочок, что способствует облегчению выполнения хроматических полутоновых движений и межпозиционных переходов. Равное удобство всей пальцевой группы и кисти является залогом успешного развития выразительности и чистоты интонации.

Отдельно стоит упомянуть о некоторых сложностях, возникающих при постановке четвертого пальца на гриф. В исполнительской практике имеет место быть устоявшийся стереотип, что мизинец (четвёртый палец) левой руки самый слабый, применение которого стоит по возможности ограничивать, заменяя его безымянным (третьим пальцем). Однако стоит

заметить, что с точки зрения физиологии, наиболее связанным и созависимым с соседними пальцами является именно безымянный палец, а не мизинец. Ложное представление об ослабленности мизинца складывается из ощущения оторванности последнего от точки основных пальцевых усилий линии оси шейки — вилка (указательного и большого пальца). Проблема использования мизинца осложняется и его наименьшей, относительно других пальцев, площадью подушечки пальца, что осложняет процесс нажатия на струну и свободный контроль интонирования. К тому же, говоря о нажатии, у многих начинающих альтистов (как показывает практика, этого недостатка не лишены и некоторые освоившиеся исполнители), в процессе игры наблюдается прямое опускание мизинца плашмя. Именно такой тип нажатия, как «прямота» четвертого пальца, сковывает мышцы мизинца и кисти в целом (особенно в связке со вторым пальцем), ограничивает возможности точного интонирования, а также позволяя средней фаланге касаться соседней струны, лишает возможности возникновения эффекта линейного резонанса, отчего звук становится слабым и интонационно неустойчивым. Исправляется данный недуг при помощи рулевого движения локтя вправо, что сразу же позволяет поставить палец закругленным образом, а любое комбинированное использование второго, третьего или первого пальца будет восприниматься как некоторая оттяжка назад.

Роль большого пальца заключается в наличии устойчивой и свободной опоры, позволяющей выполнять разнообразные движения пальцевого аппарата и кисти (беглость, переходы между позициями, вибрато, исполнение двойных нот и аккордов). К сожалению, на практике довольно часто встречаются альтисты, играющие с зажатым большим пальцем левой руки (прижатым к шейке альты), в результате чего имеют набор приобретенных проблем. К слову, концертирующий альтист, педагог У. Примроуз (как и многие педагоги-скрипачи) видел решение проблемы во временном отведении большого пальца от шейки и игре без него.

Что же касается вопроса о местоположении большого пальца, то авторитетных мнений достаточно. По мнению Ю. Мазченко и М. Берлянчика оптимальным считается расположение большого пальца напротив второго пальца: «Такое его местоположение создает наилучшие условия для реализации весового принципа работы пальцев на грифе <...> заметно возрастает роль рулевых движений локтя, благодаря чему стабилизируется траектория падения пальцев на струны, <...> обеспечивается чистота звуковысотной интонации, <...> влияет на мышечную свободу предплечья» [2]. В.В. Борисовский считал, что большой палец левой руки должен быть оттянут назад: «... он постоянно должен смотреть на колки, что обеспечивает руке более свободный выход в высокие позиции» [3]. Ю.М. Крамаров, который полагая, что каждый случай индивидуален, не видел «принципиальных различий в положении большого пальца у скрипачей и альтистов» [7].

Принято считать, что различия в местоположении большого пальца

зависят от длины пальцев исполнителя (обучающегося), а способ держания левой руки на оси шейки — вилка условно делится на два типа: высокое и низкое положение. При высоком положении, шейка инструмента находится на уровне ногтевой фаланги большого пальца, который в свою очередь располагается напротив указательного пальца. Данный способ обеспечивает свободу пальцевого аппарата, что сказывается на лучшей беглости, гладкости и легкости позиционных переходов. При низком положении, шейка альты «утоплена» в вилку (образованную указательным и большим пальцами), что позволяет добиться большего по плотности вибрата. В этой связи напрашивается вывод, что пытаться достичь какого-то фиксированного положения большого пальца не имеет смысла, так как при выполнении цепочки исполнительских задач может использоваться любой из способов, и как показывает практика, они комбинируются между собой. В скрипичной практике это отмечается Ю. Янкелевичем: «... положение большого пальца нельзя рассматривать как нечто стабильное. В соответствии с различными задачами, выполняемыми левой рукой, большой палец меняет свое положение, обеспечивая наиболее удобные условия для деятельности левой руки на грифе» [12].

5. Интонационные взаимосвязи в позициях

Поднимая вопрос об установлении интонационных взаимосвязей пальцевого аппарата левой руки, Б.Б. Палшков в своих трудах отмечает, что особенностью строения альтового грифа является неравномерно сужающаяся мензура (от порожка к подставке) [9]. Данное обстоятельство должно учитываться при выстраивании системы интонирования в групповом расположении пальцев в каждой из позиций, а также и при их сменах. Говоря о преемственности между интонацией скрипичной и альтовой отмечается, что перестройка на более широкие расстояния протекает проще у тех альтистов–переводников, которые ощущали гриф на скрипке интонационно, с учетом меняющихся интервальных соотношений на основе слухового представления, нежели чем у тех, кто ощущал гриф на скрипке «точечно». В последнем случае, придется выстраивать всю звуковысотную систему на альте с азав.

В исполнительской практике альтистов техника переходов не имеет особых отличий от техники переходов скрипачей, однако не обойдем вниманием и этот пункт. Для воплощения художественного замысла, переходы могут служить средством музыкальной выразительности подразделяясь на скрытые (малозаметные) и явно-слышимые. Переходы между позициями выполняются за счет движения локтевого сустава и отчасти всей руки (в случае если переход идет в отдаленную от изначальной позицию). Важно следить за положением большого пальца, избегать его отставания и «залипания» в соседних рядом стоящих позициях, так как наличие последнего фактора негативно сказывается на интонации, устойчивости кисти и в целом удобстве исполнения.

Обозначим, что при обучении альтиста ему следует осознать важность

освоения и уверенного знания четных позиций (вторая, четвертая) наряду с нечетными, так как их избегание ведет к обеднению аппликатурных возможностей, ограниченности в исполнительской практике. В.Н. Горбунов в своем диссертационном исследовании отмечает: «... для облегчения техники выполнения стремительных пассажей уже давно применяется метод постепенно скользящего и непрерывного движения руки вдоль грифа. <...> Благодаря рациональному изменению действий руки, исполнители на равных основаниях пользуются четными и нечетными позициями» [4].

Считаю важным обозначить, что для достижения максимальной исполнительской свободы не нужно сковывать себя позиционным мышлением, закрепляя статику игры в позициях. Положение руки определяется не позицией, а общей формой движения руки при смене позиций. Для обретения данной свободы можно использовать упражнения на осознанное знание точек грифа: на струне первым пальцем берется нота в первой позиции и скользящим движением по струне, находится четвертым пальцем через две октавы. Затем то же повторяется со вторым, третьим и четвертым пальцами. При переходе рука отводится несколько вправо, большой палец скользит по шейке, и в зависимости от конечной точки свободно и плавно переезжает на обечайку, пятку, или боковую часть грифа (о чем речь идет ниже).

6. Приемы игры в верхних позициях

Интонирование и положение руки в верхних позициях на альте имеют свои особенности, так как затруднены недостатками расчета мензуры и неудобством игры из-за значительно большей, чем у скрипки, шириной дек. Исследований в данном вопросе проводилось немного и все они носили либо экспериментальный, либо компромиссный характер. Л. Сквирский, исходя из многолетнего опыта своей педагогической и исполнительской практики, предложил модели трех игровых приемов левой руки в верхних позициях [11].

Первый прием — игра на неприжатой ставке, при котором большой палец покидает точку опоры на шейке инструмента, в результате чего занимает положение поверх грифа или на нем. Большой палец участия в игре соответственно не принимает. Такая «парящая» ставка обеспечивает полную свободу кисти, так как левая рука лишена растяжек и связанных с этим напряжением, а отсутствие точки «крепления» к шейке позволяет играть вплоть до подставки (по виолончельному принципу). Отметим, что у этого приема имеются недостатки в виде отсутствия привычной точки опоры и в сложности гладкого возврата руки и большого пальца на шейку, но автор убеждает нас, что путем анализа возвратного движения большого пальца такой навык формируется достаточно быстро.

Второй прием — применение обечайковой ставки, облегчающей выход и использование верхних позиций, путем выведения большого пальца на обечайку. Кисть занимает плоское положение над декой и грифом, тем самым позволяя не огибать «куполообразным» положением деку инструмента.

Как утверждает автор, эффективность данного приема возрастает при использовании альты с вогнутой декой (яркий пример — альты Т. Подгорного).

Третий прием — применение боковой ставки отличается тем, что большой палец плавно выводится с шейки на нужную точку сбоку грифа. Преимуществом здесь можно обозначить наличие желаемой точки опоры вкуче с сохранением всех преимуществ неприжатой ставки. При возврате сначала подготавливается большой палец, а затем остальные пальцы (это также относится и к приему неприжатой ставки).

Данные приемы и их производные используются в современной исполнительской практике альтистов–исполнителей. Выбор приема обычно обуславливается спецификой и задачами музыкального произведения с одной стороны, и индивидуальными особенностями инструмента и физиологии исполнителя с другой.

Литература

1. Берлянчик М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество. – СПб.: Лань, 2000. – 256 с.
2. Берлянчик М., Мазченко Ю. Проблема преемственности в обучении альтиста // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 9 / сост. С.П. Понятовский. – М.: Музыка, 1987. – С. 5-24.
3. Борисовский В.В. Предисловие. // Бруни А. Школа для альты. – М.: Музгиз, 1946. – С. 2.
4. Горбунов В.Н. Русское альтовое искусство XVIII-XX вв. (инструмент, сфера применения, композиторское творчество): Автореф. дис... кандидата педагогических наук. – Ростов-на-Дону, 2004. – 17 с.
5. Григорьев В.Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики: Сб. трудов Новосибирской гос. консерватории. – Новосибирск, 1987. – С. 25-38.
6. Гутман И. Постановка рук скрипача в трех типовых двигательных положениях // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М.: Классика – XXI, 2006. – С. 107-129.
7. Крамаров Ю.М. Некоторые вопросы альтовой педагогики // Вопросы музыкальной педагогики, вып.2. – М.: Музыка, 1987. – С. 91-103.
8. Михайловский Б. Новый путь скрипача. – М.: Музгиз, 1934. – 200 с.
9. Палшков Б.Б. Пути подготовки к оркестровой деятельности в специальном классе альты // Вопросы музыкальной педагогики. Вып 8. – М.: Музыка, 1987. – С. 55-69.
10. 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.

11. Сквирский Л.М. Игра на альте в высоких позициях // Вопросы музыкальной педагогики. Вып 8. – М.: Музыка, 1987. – С. 69-77.
12. Янкелевич Ю.А. Педагогическое наследие. – М.: Постскриптум, 1993. – 312 с.

References

1. *Berlyanchik M.* Osnovy vospitaniya nachinayushchego skripacha: Myshlenie. Tekhnologiya. Tvorchestvo [The basics of educating a novice violinist: Thinking. Technology. Creation]. – SPb.: Lan', 2000. – 256 p.
2. *Berlyanchik M., Mazchenko YU.* Problema preemstvennosti v obuchenii al'tista [The problem of continuity in violist training] // Voprosy muzykal'noj pedagogiki. Vyp. 9 / sost. S.P. Ponyatovskij. – Moscow: Muzyka, 1987. – P. 5-24.
3. *Borisovskii V.V.* Predislovie [Preface] // Bruni A. SHkola dlya al'ta [School for viola]. – Moscow: Muzgiz, 1946. – P. 2.
4. *Gorbunov V.N.* Russkoe al'tovoe iskusstvo XVIII-XX vv. (instrument, sfera primeneniya, kompozitorskoe tvorchestvo): Avtoref. dis... kandidata pedagogicheskikh nauk [Russian viola art of the XVIII-XX centuries (instrument, scope of application, composer's creativity): Autoref. dis... candidate of pedagogical sciences]. – Rostov-na-Donu, 2004. – 17 p.
5. *Grigor'ev V.YU.* Specifika ispolnitel'skogo tvorchestva i rabota nad muzykal'nym proizvedeniem [The specifics of performing art and work on a piece of music] // Aktual'nye voprosy strunno-smychkovoi pedagogiki: Sb. trudov Novosibirskoj gos. konservatorii. – Novosibirsk, 1987. – P. 25-38.
6. *Gutman I.* Postanovka ruk skripacha v trekh tipovyh dvigatel'nyh polozheniyah // Kak uchit' igre na skripke v muzykal'noj shkole [Setting the violinist's hands in three typical motor positions // How to teach violin playing in a music school]. – Moscow: Klassika –XXI, 2006. – P. 107-129.
7. *Kramarov YU.M.* Nekotorye voprosy al'tovoj pedagogiki [Some questions of viola pedagogy] // Voprosy muzykal'noj pedagogiki, vyp.2. – Moscow: Muzyka, 1987. – P. 91-103.
8. *Mihajlovskij B.* Novyj put' skripacha [The new way of the violinist]. Moscow: Muzgiz, 1934. 200 p.
9. *Palshkov B.B.* Puti podgotovki k orkestrovoj deyatelnosti v special'nom klasse al'ta [Ways to prepare for orchestral activity in a special viola class] // Voprosy muzykal'noj pedagogiki. V. 8. – Moscow: Muzyka, 1987. – P. 55-69.
10. *Pecherskaya A.B., Knyazeva G.L., Litvinenko YU.A.* Audiovizual'nyj metod analiza muzykal'no-ispolnitel'skoj interpretacii [Audiovisual method of analysis of musical and performing interpretation] // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. №1. – P. 33.
11. *Skvirskii L.M.* Igra na al'te v vysokih poziciyah [Playing the viola in

high positions] // *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*. Вып 8. – Moscow: Muzyka, 1987. – P. 69-77.

12. *YAnkelevich YU.A.* Pedagogicheskoe nasledie [Pedagogical heritage]. – Moscow: Postskriptum, 1993. – 312 p.

Салихов Вадим Юрьевич

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель: доктор культурологии, профессор И.А. Корсакова)
e-mail: vadimsalihov1993@gmail.com

Vadim Yu. Salikhov,

postgraduate student of Schnittke Moscow State Institute of Music
(scientific supervisor: Doctor of Cultural Studies, Professor I.A. Korsakova)
e-mail: vadimsalihov1993@gmail.com

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Н.Б. Буянова,
Ю.В. Алисова
А. П. Хазанова

ИЗ ИСТОРИИ ХОРОВОГО ОБУЧЕНИЯ В МГИМ им. А.Г. ШНИТКЕ: 1920-е – 1960-е ГОДЫ¹

FROM THE HISTORY OF CHORAL EDUCATION AT THE SCHNITTKE MOSCOW STATE INSTITUTE OF MUSIC: 1920s – 1960s

***Аннотация:** исследование посвящено истории хорового обучения в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке. Повествование охватывает первые этапы истории учебного заведения: рождение (Первая Народная музыкальная школа), рост (преобразование школы в 1920-е годы в среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, с 1929 года более полувека известное как Музыкальное училище имени Октябрьской революции). Публикация приурочена к 100-летию учебного заведения и 90-летию кафедры хорового дирижирования.*

***Abstract.** The research is devoted to the history of choral training at the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke. The narrative covers the first stages of the Institut's history: birth (the First Folk Music School), growth (the transformation of the school in the 1920s into a secondary professional musical educational institution, since 1929 known as the October Revolution Music School for more than half a century). The publication is timed to the 100th anniversary of the educational institution and the 90th anniversary of the Department of Choral Conducting.*

***Ключевые слова:** МГИМ им. А.Г. Шнитке, Первая Народная музыкальная школа, среднее профессиональное музыкальное учебное заведение, Музыкальное училище имени Октябрьской революции, хоровое обучение, дирижерско-хоровой отдел.*

***Keywords:** Schnittke Moscow State Institute of Music, First Folk Music School, secondary professional music educational institution, Music College named after the October Revolution, choral training, conducting and choral department.*

История Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке уходит своими истоками в первые послереволюционные годы. Рожденное социальным разворотом истории страны, в Москве в 1918 году было открыто учеб-

¹ В разные годы наше учебное заведение называлось: Первая Народная музыкальная школа, Музыкальная школа имени «Красной Пресни», Музыкально-инструкторский техникум имени «Красной Пресни», Государственный музыкально-инструкторский техникум имени Октябрьской революции, Московское областное музыкально-педагогическое Музыкальное училище имени Октябрьской революции, Музыкальное училище имени Октябрьской революции, Московское высшее музыкальное училище (колледж), Московский государственный музыкальный колледж (ВУЗ), Московский государственный институт музыки, Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке», Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке». В настоящем издании для удобства читателя будут приняты единые названия: «Музыкальное училище имени Октябрьской революции» (со дня основания до 1993 года), «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке» (с 1993 г. по настоящее время).

ное заведение нового типа — 1-я Народная музыкальная школа. Школа в первую очередь рассматривалась как просветительский образовательный «очаг для пролетарской среды», поэтому в начале своего существования в ней реализовывалась идея общего музыкального образования с целью приобщения рабочей молодежи к классической музыке.

Школу основали музыкальные и общественные деятели России Надежда Яковлевна Брюсова и Болеслав Леопольдович Яворский. Н.Я. Брюсова разрабатывала первые учебные планы и программы, обоснование которым она предложила в докладе «Задачи народного музыкального образования»¹.

1920-е годы

Важнейшей задачей обучения основатели Школы считали воспитание музыкальных инструкторов и руководителей хоровых кружков, а также подготовку профессиональных певческих кадров из среды пролетариата.

В раннюю советскую эпоху генератором проектов развития новых музыкальных учебных заведений была Московская консерватория, готовившая в том числе и педагогические кадры. Поэтому костяк преподавателей Школы составляли известные музыканты и деятели культуры, доценты и профессора Московской консерватории, ученики и последователи Б.Л. Яворского: музыковед Е.В. Богословский (история музыки), доцент МГК, пианистка Е.Я. Калюжная (фортепиано), композитор Д.М. Мелких (сочинение, сольфеджио, теория), профессор МГК М.А. Румер (ритмика), преподаватель МГК И.В. Юрьева (хоровое пение, постановка голоса).

В Школе сложилось два отделения: детское, ставившее своей задачей музыкальное воспитание детей рабочих, и взрослое, готовившее инструкторов-педагогов, хоровиков и певцов-специалистов.

В 1920-е годы руководителем Школы была А.Г. Кокорина, приложившая много усилий для придания школе статуса профессионального учебного заведения. Под ее руководством 1-я Народная музыкальная школа в 1923 году получила название «Первая Народная школа имени Красной Пресни». В это время в Школе была разработана 5-летняя программа для взрослого инструкторско-педагогического цикла со следующими предметами.

Первые три года в Школе изучались: сольфеджио, музыкальный диктант, хоровое пение, слушание музыки, ритмическая гимнастика, дикция, фортепианная игра (знакомство с инструментом), знакомство со скрипкой, знакомство с постановкой голоса и домрой.

На 4-5-м курсах будущие инструкторы овладевали различными многочисленными методиками: управления хором, преподавания музыки, дошкольного воспитания, преподавания музыки в трудовой (общеобразовательной) школе, внешкольного образования (клубы, кружки подростков), обучения музыкальной грамоте, работы по дыханию и дикции и т. д. Кроме того, все учащиеся инструкторско-педагогического цикла обязаны были посещать хоровые занятия и обществоведение.

¹ Доклад, прочитанный на Конференции культ.-просвет. пролет. организаций. — М.: Отд. внешкольного образования Нар. ком. по просвещению, 1919.

Центральное место в учебном процессе занимало хоровое пение как наиболее доступный для пролетарской молодежи вид искусства. Через коллективное исполнение хоровых сочинений вырабатывались технические и исполнительские навыки, развивался полифонический слух, изучались азы музыкального языка. Однако доминировали в репертуаре хора народные песни и песни идеологической направленности.

В разные годы в Школе работало сразу несколько хоровых коллективов: детский (руководитель Н.Н. Дорн), революционный (руководитель Н.Н. Лебедев), хор старших курсов (руководитель С.В. Протопопов) и художественный, в котором участвовали учащиеся всей школы (руководитель Г.А. Дмитревский). Хоровые занятия проводили не только профессиональные хоровики, но и музыковед Н.Я. Брюсова, пианистка Н.Н. Дорн, певица И.В. Юрьева.

В репертуаре хоров преобладали народные песни (например, «Сеяли девушки яровой хмель» в обработке А. Гречанинова, «Со вьюном я хожу» в гармонизации А. Лядова, «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича, «Как за речкою» в гармонизации Н. Римского-Корсакова, «Стенька Разин» в гармонизации А. Кастальского, «Дуня-тонкопряха» в обработке С. Протопопова) и революционные (например, «Интернационал» П. Дегейтера, «Красная молодежь» В. Буглая, «Мы — комсомол» П. Алексеева). Осваивалась и хоровая классика: М. Мусоргский — Гайдучок из оперы «Хованщина», А. Бородин — Хор поселян из оперы «Князь Игорь», А. Гречанинов — «Весна».

В 1926 году учебное заведение получило название «Музыкальноинструкторский техникум имени Красной Пресни». На инструкторско-педагогическом отделении работали преподаватели: А.В. Никольский (знаменный распев), И.П. Пономарьков (практика в школе), Н.П. Тугаринов (методика детского музыкального воспитания), С.Н. Абакумов (дирижирование), Н.Н. Лебедев, С.В. Протопопов, А.Г. Новиков (хоровой класс).

Однако подготовка пролетарских кадров — руководителей массовой музыкальной самодеятельности требовала большего внимания к практическому освоению будущей профессии. Практика велась со 2 курса, когда большинство учащихся уже работали инструкторами в школах, клубах и т. п. Техника дирижирования вводилась только на 4 курсе.

1930-1940-е годы

В 1929 году к техникуму были присоединены Областное музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова, этнографические курсы; учебному заведению присваивается новое имя: «Государственный музыкально-инструкторский техникум имени Октябрьской революции».

С этого времени, собственно говоря, и начинается профессиональное обучение хоровому искусству и управлению хором. В состав техникума входили: хоровой отдел, народный отдел, отделение смычковых инструментов, вокальное отделение, теоретико-композиторское отделение, этнографическое отделение, отделение детского музыкального воспитания, отдел духовых и ударных инструментов. Заведующим хорового отдела и руководителем хорового класса был известный композитор-хормейстер, профессор Московской консерватории П.Г. Чесноков.

В 1936 году техникум переименовывается в «Московское областное музыкально-педагогическое училище имени Октябрьской революции».

В это время на каждом курсе хорового отдела обучалось 10-12 человек. Среди них: Н.К. Воробьева (Мешко), Н.Д. Бурмистрова (Бабичева), Е.А. Леонова (Лобачёва), Г.М. Сандлер, Л.М. Андреева, М.А. Бондарь, Ф.С. Старобинец, Е.В. Пулихова.

В училище функционировали два хора, в которых пели учащиеся всех отделов. Основой хорового репертуара были, как и прежде, революционные и народные песни. Однако количественный состав хора и наличие в училище оркестра, классов вокальной подготовки и ритмики позволяли исполнять и представлять такие концертные постановки хоровой музыки, как: сцена в половецком стане из оперы А. Бородина «Князь Игорь», сцена бала из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин». В репертуаре хора и оркестра была кантата С. Танеева «Иоанн Дамаскин».

В годы Великой Отечественной войны было вынужденно закрыто отделение детского музыкального воспитания (заведующий Н.П. Тугаринов).

В 1942 году училище переходит в ведение Управления культуры Мосгорисполкома и получает новое название: «Музыкальное училище имени Октябрьской революции».

В этот период ведущие позиции сохраняет хоровой отдел. По инициативе педагогов-вокалистов А.А. Ермолинской, К.Н. Полтевского и педагога фортепиано А.Н. Белахова были организованы три концертные фронтовые бригады из числа учащихся, в репертуар которых входили народные и патриотические песни, исполняемые в сопровождении баяна и ансамбля струнных народных инструментов. Исполнялись: «Вася-Василек» А. Новикова, «Марш энтузиастов» И. Дунаевского, «Катюша» М. Блантера, русские народные песни «Меж крутых бережков», «Не брани меня, родная».

В это время было открыто отделение военных инвалидов, задачей которого было вернуть к трудовой жизни героев войны, дав им музыкальные специальности.

В годы войны скончался Б.Л. Яворский (1942), ушли из жизни великие дирижеры-учителя А.В. Никольский (1943), П.Г. Чесноков (1944), Н.М. Данилин (1945), А.В. Александров (1946).

На смену пришли их ученики, выпускники Московской государственной консерватории, среди которых — В.С. Куньев, Г.Б. Поляк, С. И. Кирпичникова, Т.М. Мясникова, Н.Д. Бабичева, И.Б. Михайловская, Е.А. Лобачёва, В.А. Голубчиков, Н.В. Шварц. Молодым специалистам пришлось налаживать в послевоенное время учебный процесс на хоровом отделе, где тогда училось примерно 50 учащихся. Хором руководила Н.В. Шварц.

1948-й год ознаменовался началом печально известной «борьбы с космополитизмом», которая тяжело отозвалась на жизни учебного заведения — бывшие директора были «заклеймены позором», многие преподаватели уволены за «идеологические нарушения». В приказном порядке была обозначена направленность училища на «народность» и оставлены два отдела: русских народных инструментов и дирижерско-хоровой. Были сокращены учебные планы, из программ удалялась музыка композиторов, признанная «идеологически вредной».

На юбилейном концерте в год двадцатилетия, прошедшем в Большом зале

консерватории, хоровой отдел был представлен «Гимном демократической молодежи мира» А. Новикова в исполнении объединенного хора и оркестра народных инструментов. Руководили хором Н. В. Шварц и Н. Д. Бабичева, дирижировал К. С. Алексеев. В это время хоровым отделом заведовала Е. А. Лобачёва.

В 1949 году директором был назначен А. Н. Лачинов — воспитанник училища, домрист. Первый отчетный концерт училища при его директорстве прошел в Доме культуры Московского электромеханического завода имени Владимира Ильича.

В том же году произошло знаменательное событие. На дирижерско-хоровой отдел поступил юный Альфред Шнитке — впоследствии выдающийся композитор, чье имя будет присвоено учебному заведению.

1950-е годы

В пятидесятые годы XX века в учебном процессе большое место занимали общественно-политические мероприятия, проводились вечера и беседы, так или иначе связанные с жизнью советского общества: о великих стройках коммунизма, о состоявшемся в Берлине Всемирном фестивале молодежи и студентов и т. п.

Однако это не мешало серьезной профессиональной работе с учащимися, поиску новых форм обучения. Регулярно проводились классные вечера с последующим методическим обсуждением, концерты педагогов. Продолжилось проведение ежегодных отчетных концертов в различных залах Москвы, где звучало много хоровой музыки, в том числе кантата П. Чайковского «Москва». Дирижировали хоровыми сочинениями как руководители хоровых классов, так и учащиеся-выпускники, среди которых был и А. Г. Шнитке. Особенно выделялся среди учащихся Г. Н. Пантюков (класс Н. Д. Бабичевой), впоследствии народный артист РФ, руководитель Омского народного хора.

В 50-е годы учебными хорами училища руководили яркие, талантливые музыканты В. С. Куньев, Е. А. Лобачёва, А. С. Преображенский, А. Б. Хазанов. Хоровые коллективы отличала слаженность исполнения, эмоциональность и тонкая выразительность, что неоднократно отмечалось слушателями. Так, в 1957 году на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве женский хор училища (руководитель А. Б. Хазанов, хормейстер А. М. Гофман, концертмейстер Р. И. Киссельгоф) завоевал III место и бронзовую медаль.

В результате очередной реорганизации в 1959 году к Музыкальному училищу имени Октябрьской революции было присоединено Московское городское музыкально-педагогическое училище, располагавшееся на улице Большая Якиманка, дом 29.

К сожалению, в открытых источниках сохранилось крайне мало материалов об этом учебном заведении.

По архивным данным Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского о довоенном периоде известно только, что оно существовало уже в 1926 году (в Гороховском переулке) — с этого года там работал И. П. Пономарьков. В 1933-1937 годах там училась М. П. Идзон, в 1941 году его окончили К. Р. Рюмина, Н. А. Цветкова, С. И. Кирпичникова. Выпускникам присваивалась квалификация «Учитель пения в общеобразовательной школе».

В 1941 году занятия были прерваны войной и возобновились в 1943 году уже на улице Большая Якиманка, где находилась ДМШ № 7 (ныне ДМШ им. Р.М. Глиэра).

Первыми педагогами во вновь возродившемся училище стали вернувшиеся из эвакуации преподаватели Московской консерватории. Это выдающиеся методисты в области музыкального образования и воспитания, последователи идей Б.Л. Яворского, Н.Я. Брюсовой и В.Н. Шацкой — доктор педагогических наук, профессор О.А. Апраксина, кандидат педагогических наук Н.А. Гродзенская, а также педагоги, которые вели школьную практику, — А.С. Благообразов и З.М. Гольдберг.

Специальные предметы вели преподаватели старшего поколения Н.В. Шварц, Л.И. Чевелёва, а также молодые специалисты, выпускники Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, ученики Н.М. Данилина и П.Г. Чеснокова — Л.М. Андреева, К.М. Лебедев, Н.К. Мешко, В.С. Куньев, М.П. Идзон, Г.Б. Поляк, М.А. Бондарь, К.Ф. Никольская-Береговская, В.С. Елисева (Функель).

Хорами руководили талантливые музыканты Н.В. Шварц, Н.А. Гродзенская, К.М. Лебедев, К.Р. Рюмина. Теоретические предметы вел М.Г. Резник (1902-1966), видный московский педагог-теоретик, до 1943 года работавший в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Как заведующий отделением, он сформировал команду талантливых искусствоведов и теоретиков: Г.Л. Котляревская, Т.В. Мессоед, Л.Б. Римский.

На фортепианном отделе преподавали замечательные, авторитетные музыканты: Л.Г. Лукомский, М.Я. Сивер, В.И. Брюханов, А.С. Розанов, А.В. Мирер, И.М. Самуйлович, Г.М. Фрадкина, Б.Я. Вайншенкер, Е.К. Котова.

Большое внимание уделялось практике, которой руководили преподаватели-консультанты. Несколько позже, уже в 1950-е годы преподавательский состав пополняется не только выпускниками Московской консерватории (М.П. Толузакова, М.П. Идзон), но и первыми выпускниками Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, открывшегося в 1946 году, — Ю.Е. Левит, Е.И. Гвахария, Р.Д. Ратнова (Бурлакова), Л.Т. Левичева.

1960-е годы

После слияния учебное заведение получило название «Музыкально-педагогическое училище имени Октябрьской революции». Оно состояло из двух крупных отделений: дирижерско-хорового, которое значительно расширилось и контингент которого составлял теперь более 300 учащихся, и отделения народных инструментов примерно такого же количественного состава.

Дирижерско-хоровое отделение занималось, в основном, на улице Большая Якиманка, дом 29, отделение народных инструментов — на улице Большая Ордынка, дом 27.

Директором объединенного училища был назначен А.Н. Лачинов, его заместителями по дирижерско-хоровому отделению были Л.Т. Левичева и Г.П. Копчёнков.

В 1960 году в училище открылось вечернее отделение (просуществовавшее до 1967 года) под руководством Э.Г. Мамиконовой. В нем начинали работать

Т.К. Осипенко, В.Я. Новоблаговещенский, А.В. Пономарёва, Л.И. Колодиева, Р.С. Бойкова. Хоровой класс вела Е.А. Лобачёва.

Эти годы характерны особым вниманием к музыкально-теоретической и общеобразовательной подготовке. Студенты, не прошедшие полный десятилетний курс в общеобразовательной школе, посещали вечернюю школу по адресу Б. Ордынка, дом 15. Занятия проходили три раза в неделю с 17 до 21 часа.

Благодаря увеличившемуся контингенту работало три женских хора (по 70-80 студентов) и один — смешанный (мужская часть хора комплектовалась из немногочисленных юношей хорового отдела и примерно такого же количества артистов московских оперных театров и хоров, так называемых вольнонаемных). Основными задачами хорового класса стала подготовка программ студентов-выпускников к государственным экзаменам, а также концертных выступлений.

Репертуар дипломных программ складывается в основном из хоровых сочинений русских и советских композиторов. Это «Ночь печальна» С. Рахманинова (переложение Л. Богомоловой), «Яблоня» П. Чеснокова, «На старом кургане» Вик. Калининкова, «Клен» А. Флярковского, «Тиха украинская ночь» Р. Щедрина, «Табун» Г. Свиридова, а также обработок народных песен А. Свешникова, А. Александрова, В. Соколова.

Сводные составы хоров (по 200-300 участников) организовывались для исполнения крупных кантатно-ораториальных произведений, таких как «Весна» С. Рахманинова, «Емельян Пугачев» М. Ковалю, «Москва» П. Чайковского. Сводными хорами исполнялись музыкально-литературные композиции на военно-патриотическую тематику: «Незабываемые дни» на стихи А. Твардовского, И. Эренбурга, К. Симонова, Р. Рождественского, Б. Слуцкого (прозвучала 9-го мая 1967 года по центральному телевидению), «Рожденные бурей Октября», построенная на песнях революции и гражданской войны.

В начале 1960-х годов возникшая потребность в педагогических кадрах привела к значительному пополнению коллектива молодыми преподавателями, выпускниками МГК им. П.И. Чайковского и ГМПИ им. Гнесиных. Начинают работать Л.В. Богомолова, Н.А. Андриасова, Н.И. Кузнецова, Л.С. Простова, Э.А. Набатова, Н.Д. Орловская, Л.А. Тряскина, И.Б. Михайловская, И.Б. Павлова, Е. Пулихова, Н.А. Цветкова, Л.Т. Левичева, Г.П. Копчёнков.

В 1963 году под руководством Н.А. Цветковой начал функционировать методический кабинет, где собирались наиболее интересные доклады, сообщения, протоколы открытых уроков, хоровые аранжировки, выполненные преподавателями и учащимися. В 1968 году библиотека и методкабинет пополнились замечательным репертуарным сборником «Хрестоматия по дирижированию хором», первый выпуск, составленным Е. Красотиной, Ю. Левитом и К. Рюминой (автором изданных ранее книг: «Учебное пособие по дирижированию» и «Русская хоровая литература»)¹.

Как и ранее, приоритетом в учебной программе являлась практика. После освоения на втором курсе дисциплин «Методика детского воспитания» (Г.Б. Поляк) и «Хороведение» (Г.М. Мясникова) начиналась непосредственно классная (3 курс) и хоровая (4 курс) практики в базовых общеобразовательных школах. Заведующим практикой была Н.А. Цветкова. Подготовка к этой ответственной и непростой ра-

¹ Второй выпуск вышел в 1969 году. Третий выпуск «Хрестоматии по дирижированию хором» был опубликован в 1972 году.

боте велась не только преподавателями-консультантами, но и на уроках фортепиано, постановки голоса, дирижирования. В программы этих дисциплин включался в обязательном порядке так называемый «производственный детский репертуар» по пению, слушанию музыки, фортепиано, методике разучивания песенного репертуара (дирижирование). Контроль за качеством этой работы осуществлялся в зачетно-экзаменационную сессию. Результаты хоровой практики широко демонстрировались на концертах школьных хоров в присутствии аттестационной комиссии (оценка фиксировалась в дипломе), публики и всего преподавательского коллектива отдела.

Продолжение следует

Буянова Наталия Борисовна

профессор, доктор педагогических наук, заведующий кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе
МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: dirigent.nb@mail.ru

Natalia B. Buyanova

Professor, Doctor of Pedagogical Sciences, Head of the Department in Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: dirigent.nb@mail.ru

Хазанова Анна Павловна

преподаватель музыкального колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: khazanovanna@gmail.com

Anna P. Khazanova

Teacher of the Music College in Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: khazanovanna@gmail.com

Алисова Юлия Васильевна

профессор кафедры хорового дирижирования МГК им. П.И. Чайковского
e-mail: pakhazanov@mail.ru

Yulia Alisova

Professor of the Department of Choral Conducting at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory
e-mail: pakhazanov@mail.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ



28 марта 2021 года в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся финал Первого Всероссийского конкурса хоровых дирижеров имени Альфреда Гарриевича Шнитке



Писатель, публицист, общественный деятель Захар Прилепин и ректор МГИМ им. А.Г. Шнитке Анна Щербакова наметили пути сотрудничества по социальным и творческим направлениям



15 апреля 2021 года в МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялась встреча, посвящённая творчеству выдающегося русского композитора *Николая Корндорфа* (1947–2001). Нотные материалы и аудиозаписи из архива Н.С. Корндорфа были переданы в дар «Шнитке-Центру» вдовой композитора Галиной Авериной.



18 апреля 2021 г. выдающийся оперный певец, Народный артист Азербайджана Юсиф Эйвазов был удостоен звания Почетного профессора Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке



В МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялись мастер-классы по классу балалайки в рамках проекта «МГИМ им. А.Г. Шнитке - детям». Мастер-классы провели преподаватели МГИМ им. А.Г. Шнитке: солист Национального академического оркестра народных инструментов России им. Н.П. Осипова, лауреат Международных и Всероссийских конкурсов **Алексей Вродливец**; лауреат Международных и Всероссийских конкурсов **Евгений Шабалин**; лауреат Международных и Всероссийских конкурсов **Михаил Киселев**



26 апреля 2021 года, в МГИМ имени А.Г. Шнитке, состоялся Концерт студентов народно-певческой специализации кафедры народного исполнительского искусства «Навстречу Весне...».



Русский народный оркестр «Москва» (художественный руководитель и дирижер Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, профессор Николай Алданов) и духовой оркестр (дирижер Игорь Канурин) МГИМ им. А.Г. Шнитке выступили в Музыкальном театре «Геликон-опера»

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

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

2. Язык издания – русский, английский.

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

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

Рецензирование и экспертиза

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

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2—3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Искусство музыки: теория и история», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.
5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. Статьи публикуются в журнале в порядке установленной главным редактором очередности.
8. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.

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

Декларация о соблюдении принципов научной этики

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

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

Контакты

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

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

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