

Темпо-ритмическая организация сонат Г.И. Фиртича как педагогическая проблема на занятиях музыкально-теоретического цикла

Раиса Григорьевна Шитикова

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им.
А.И. Герцена
Санкт-Петербург, Россия
rshitikova@mail.ru
ORCID 0000-0001-6237-193X

Поступила в редакцию 03.04.2025

Принята 18.05.2025

Опубликована 30.06.2025

УДК 78:37(091)

DOI 10.25726/m2784-9291-4719-e

EDN VMYNFN

БАК 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)
(педагогические науки)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Аннотация

Статья посвящена одной из актуальных проблем педагогики музыкального образования – формированию профессиональных компетенций педагога-музыканта. Углубление научно-теоретических знаний, выработка умения самостоятельно анализировать и оценивать явления музыкального искусства, творчески решать возникающие вопросы составляет основную цель подготовки преподавателя к разносторонней деятельности. Особый пласт проблем выдвигает изучение современной музыки, в частности, нового музыкального языка. В статье рассматривается один из его важнейших элементов – ритм, который выдвигается в иерархии выразительных средств в XX – начале XXI столетия на лидирующие позиции. На примере сонатного творчества активного и последовательного приверженца эстетики музыкального авангарда, яркого представителя ленинградской-петербургской композиторской школы Г.И. Фиртича продемонстрированы отчетливо выраженная формообразующую роль ритмической организации, а также такие стилистические характеристики, как нерегулярность, неквадратность, нормативная переменность тактового размера, аperiодичные формулы смешанных тактов, многообразие ритмических рисунков. В заключении отмечено, что практическое освоение этих параметров будет способствовать развитию необходимых профессиональных компетенций, откроет путь к постижению особенностей новейших стилей XX – начала XXI века.

Ключевые слова

музыкально-теоретическая подготовка, формирование профессиональных компетенций преподавателя-музыканта, музыка XX – начала XXI века, ритмическая организация современной музыки, сонаты Г.И. Фиртича.

Введение

В современной практике профессиональной подготовки педагога-музыканта актуальной целевой установкой является комплексное овладение музыкально-теоретическими и историческими знаниями, необходимыми для глубокого всестороннего постижения и раскрытия сущности музыкального искусства во взаимосвязи с другими видами художественного творчества, осознания его функции в общем историко-культурном процессе.

Адекватность художественного восприятия музыкального произведения, понимание содержания музыкального образа во всей его многогранности и глубине достигается посредством познания, осмысления закономерностей музыкального мышления, анализа средств выразительности, элементов музыкальной речи в их взаимодействии. Основополагающее значение имеет осознание интонационной природы музыки, а также принципов построения жанровой, стилевой структур, композиционных особенностей.

Для раскрытия механизма художественного воздействия музыкального сочинения, рассмотрения его эмоционально-образного контента, глубокого понимания системы использованных средств в ее связях с исторической эволюцией музыкально-творческого процесса необходимо развитое музыкально-теоретическое и историческое мышление.

Актуальность настоящей работы обусловлена острой потребностью углубленного изучения теоретических аспектов различных явлений музыкального искусства, совершенствования научного аппарата, ясных и точных представлений о сложившихся понятиях, определениях, свободного оперирования терминологией. К сожалению, в сегодняшней практике, и учебной, и, что особенно тревожно, в научной литературе, ситуация складывается неудовлетворительная. В опубликованных работах порой встречаются элементарные ошибки, когда, например, форма известного Эпизода нашествия из первой части Симфонии № 7 Д.Д. Шостаковича определяется как *basso ostinato* (Михеева, 2025), хотя, по сути, это классический образец *soprano ostinato*. И исторические корни, и семантика этих форм, специфика и художественные возможности текстовой организации целостной смысловой структуры принципиально различны. В частности, *basso ostinato* используется для создания скорбного, трагического характера, так как медленная поступь баса, все время повторяющего одну и ту же мысль, создает впечатление неотвязности, неотвратимости. Не случайно, на наш взгляд, именно к этой форме обращается Д.Д. Шостакович в четвертой части Симфонии № 8, во втором действии оперы «Катерина Измайлова» (Симфонический антракт между четвертой и пятой картинами), но не в Симфонии № 7(!).

Не всегда корректно употребляется и понятие увертюра. Довольно часто приходится слышать: Увертюра к опере Дж. Верди «Риголетто», Увертюра к опере П.И. Чайковского «Пиковая дама», Увертюра к опере С.С. Прокофьева «Семен Котко», что не соответствует действительности. Напомним, что первоначально термин увертюра (фр. *ouverture*, от лат. *apertura*) появляется в середине XVII века во Франции и трактуется как открытие, начало, вступление. Слово сразу же проникает в Германию. В Италии вступительные пьесы называют *Sinfonia*. Это очень короткие построения, по 10-15 тактов, состоящие из двух разделов – медленного и быстрого. В дальнейшем под увертюрой понимают более развернутые инструментальные пьесы. В Германии с конца XVII века называют крупную форму сюиты по первой ее части, представляющей собой увертюру французского типа, увертюра-сюита. В области формы также идут поиски наиболее приемлемых, удобных схем. Так, с середины XVII до середины XVIII века предпочтение отдается трехчастной, в отдельных случаях двухчастной французской, трехчастной итальянской увертюрам и увертюре-сюите.

Во второй половине XVIII столетия формируется классический тип увертюры. Это пьеса инструментального характера, так или иначе связанная с музыкально-театральным спектаклем (оперой, балетом, драмой) – образно-эмоционально, тематически, обрисовкой эпохи, обстановки действия. Отныне за увертюрой закрепляется сонатная форма. Связь эта настолько прочная, что когда во второй половине XIX века композиторы отказываются от сонатного *allegro* во вступлении к опере, то одновременно исчезает и название увертюра. Оно уступает место прелюдии (*Preludio*), интродукции (*Introduction*), вступлению (в немецкой школе *Vorspiel*). В случаях обращения к сонатной форме возвращается и термин увертюра, как например, в операх «Псковитянка», «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры» Р. Вагнера и многих других. Одним из редких исключений является увертюра к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль», представляющая собой своеобразную сюитную композицию.

Приведенные примеры подтверждают необходимость основательной музыкально-теоретической подготовки как важнейшей для формирования профессиональных качеств будущего преподавателя-музыканта.

Материалы и методы исследования

Актуальность такой подготовки особенно возрастает при обращении к творчеству композиторов XX – начала XXI столетия. Сложность, противоречивость развития современного искусства, процессы стремительной эволюции звуковысотных, метrorитмических структур, формообразующих принципов, изменения в области склада и фактуры, модификации жанров, стилей требуют высокого уровня компетентности, фундаментальных знаний основных теоретических дефиниций, понимания структурных, ладогармонических, метrorитмических закономерностей, важнейших приемов мелодического и гармонического развития музыкальной мысли, наиболее характерных интонационно-ритмических особенностей современной музыки (Теория музыкальной композиции, 2007; Мессиян, 1994; Когоутек, 1976, Холопов, 1982, 2001).

Особую остроту при работе с новым материалом обретает проблема ритмической организации музыки. Именно ритм как один из основных, наряду с мелодией и гармонией, элементов музыкального языка является в настоящее время областью интенсивных поисков и смелых экспериментов, рождая такие явления, как «ритмический хроматизм» (мономерная ритмика, мономерность), полихронность мотивов и фраз, ритмические каноны, ритмические серии, ритмический тематизм, статический ритм и др.

В музыкознании накоплен ценный историко-теоретический и музыкально-аналитический материал по рассматриваемой категории. В числе фундаментальных исследований второй половины XX – начала XXI столетия следует выделить развернутую статью «Ритм» М.Г. Харлапа в Музыкальной энциклопедии (Харлап, 1978), масштабные труды В.Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века», «Русская музыкальная ритмика», «Ритмические новации» (Холопова, 1971, 1983, 1997), докторскую диссертацию Т.В. Цареградской «Время и ритм в музыке второй половины XX века: О. Мессиян, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис» (Цареградская, 2002), статьи Н.Ю. Афониной «О семантике и этимологии некоторых пространственных и временных понятий (к проблеме анализа терминологического аппарата музыкознания)» (Афониная, 2012) и А. Winold «Rhythm in Twentieth-Century Music» (Winold, 1975), обзорную публикацию Л.А. Мазеля «»Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме» (Мазель, 1995) и др.

Вместе с тем, специального внимания, с нашей точки зрения, требует следующий тезис: несмотря на новации, ритм как один важнейших элементов музыкального языка сохраняет свою базовую функцию – организация музыки во времени и, соответственно, сложившиеся ранее системы. Синтез принципов регулярности и нерегулярности, исторических типов ритмики и новых форм определяет «ритмический портрет» современной музыки.

Результаты и обсуждение

Темпо-ритмическая организация, будучи основополагающей категорией музыкального языка, во многом формирует драматургию произведения. Исследуя сонаты Фиртича, мы видим, как автор стремится выйти за рамки привычного классико-романтического канона. Даже если сохраняются классические трех- или четырехчастные формы, глубина и разнообразие ритмического рисунка требуют от исполнителя и аналитика более пристального внимания. Возникает необходимость сопоставления авторских помет (таких как Allegro, Andante, Moderato и т. д.) с контекстом междутематических связей и ловушками, которые композитор расставляет посредством внезапных ритмических трансформаций. Для педагога важно не только рассмотреть объективные параметры темпа и ритма, но и найти способы трансляции этих знаний студентам, опираясь на конкретные фрагменты нотного текста. Если ограничиваться сухим изложением фактов, учащиеся могут быстро потерять интерес и не понять внутреннюю логику музыкального целого. Потому на занятиях необходимо формировать так называемое ритмическое «чутье», умение слышать микропаузы, ожидаемые смены акцентов и переходы от одного метрического уровня к другому, что в полной мере относится к интерпретации таких сложных композиций, как у Фиртича.

При работе с сонатами Фиртича педагог сталкивается с трудностью передачи комплексного видения формы и ритма, а именно того, как эти два аспекта взаимосвязаны. Теоретическое осмысление

формы обычно начинается с классической структуры (экспозиция, разработка, реприза), но композитор может внутри каждого раздела закладывать собственные ритмические «коды». Эти «коды» проявляются в неожиданном перемещении сильных долей, изменениях синкопирования или появлении пунктирных ритмов в нетрадиционных местах. В результате, если преподаватель не укажет на эти особенности, студенты могут пропустить важные элементы авторского языка. Для успешной педагогической деятельности важно шаг за шагом показать ученикам логику соответствия между тематическим материалом и ритмической фактурой, когда, например, тематическая группа, на первый взгляд, должна быть проведена логично и канонически, но внезапная смена размера или укороченные тактовые группы меняют восприятие всей фразы. Именно такая «игра» с размерностью может стать мощным двигательным фактором в развитии формы, и учащиеся должны осознанно понимать, почему композитор сделал именно так, а не иначе. При этом преподаватель должен уметь комментировать подобные фрагменты не только с сухой теоретической точки зрения, но и в контексте художественной выразительности.

Особая роль в изучении темпо-ритмической организации отводится слуховому анализу. Студенты часто сосредотачиваются на визуальном анализе партитуры, не придавая достаточного значения процессу живого восприятия. Тем не менее сонаты Фиртича во многом раскрывают свое ритмическое своеобразие только через звучание. Педагог может предлагать учащимся различные методы активной слушательской деятельности: от мысленного дирижирования до подчеркивания ритмических импульсов в тексте нот. Это помогает прочувствовать внутреннюю «пульсацию» музыки, осознать, как композитор добивается динамичного развития формы. Лишь при активном вовлечении слуха и кинестетического восприятия студенты учатся адекватно трактовать накопление и разрядку ритмической энергии. Интересно, что некоторые исследователи отмечают своеобразие интонационного языка Фиртича, который тесно связан с непривычными акцентуальными сдвигами. Для педагога важно не забывать, что каждый такой сдвиг имеет не только формальную, но и эмоционально-образную функцию, и именно в умении «раскрыть» эту функцию перед аудиторией кроется успех преподавания.

Для освоения особенностей ритмики обозначенного периода в данной статье избраны сонаты активного и последовательного приверженца эстетики музыкального авангарда, яркого представителя ленинградской-петербургской композиторской школы второй половины XX – начала XXI века Г.И. Фиртича.

Творческий портфель автора включает тринадцать сонат для фортепиано, две для скрипки и фортепиано, «Сонату-фантазию» для альты и фортепиано и Сонату для флейты и фортепиано «Контрасты». В каждой из них в полной мере проявляются черты индивидуального стиля композитора, незаурядное новаторство в области музыкальной формы и в сфере музыкального языка (Шитикова, 2023). Однако при несомненной авангардности художественно-творческого мышления мастер «удерживает» базовые семантические признаки сонаты, складывающиеся и обновляющиеся в ее более чем четырехсотлетней исторической эволюции (Шитикова, 2014).

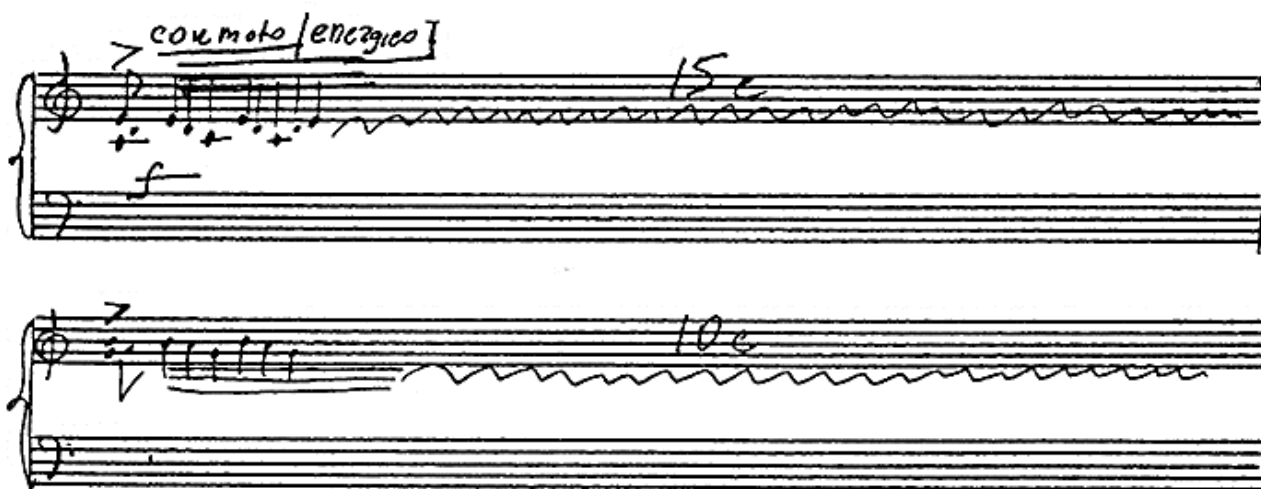
Данное сопряжение всецело характеризует и область ритмической организации. Так, Г.И. Фиртич использует обе исторически сложившиеся в жанре сонаты модели – циклическую и одночастную. Первая из них доминирует в ранних сочинениях 1960-1970-х годов. При этом задействован как классический трехчастный вариант с традиционным контрастом темпов *Allegro – Andante – Presto*, например, в Сонате № 3 для фортепиано, или менее распространенный *Moderato – Moderato – Andante* в Сонате № 1 для фортепиано, так и двухчастный *Moderato-allegretto – Allegretto* в Сонате № 1 для скрипки и фортепиано.

Начиная с 1980-х годов предпочтение отдается одночастной модели. Лишь в последнем опусе в данном жанре – Сонате № 13 для фортепиано композитор возвращается к заявленной в Сонате № 1 концепции трех близких, умеренных в темповом отношении частей: *Largo assai – Andante rubato – Andantino*. Следует при этом подчеркнуть, что одночастные опусы, в соответствии со сложившейся исторической традицией, сочетают в себе и признаки многочастной модели, являя собой пример моноциклической композиции (Шитикова, 2022).

Кроме того, необходимо также отметить, что одночастные сонаты Г.И. Фиртича отличаются по протяженности. Некоторые сопоставимы по масштабу с циклическими. Например, продолжительность

звучания Сонаты № 4 для фортепиано: 24'10" (Соната для фортепиано № 4. Исп. Г. Овсянкина, 2025), № 9: 12'55"-20'08" (Соната для фортепиано № 9. Исп. Г. Фиртич, 2025), Сонаты-фантазии для альты и фортепиано: 21:14 (Соната-фантазия для альты и фортепиано. Исп. А. Горностай и О. Горностай (Терешкова), 2025), Сонаты для флейты и фортепиано «Контрасты» 13'21"-14'49" (Соната для флейты и фортепиано «Контрасты». Исп. Н. Долгов и Н. Гаврилова, 2025). Другие, напротив, очень компактные. В их числе Соната № 8 для фортепиано: 5'15"-8'20" (Соната № 8 для фортепиано. Исп. Г. Фиртич, 2025), № 11: 6' (Соната № 11 для фортепиано. Исп. Г. Фиртич, 2025) и № 12: 6'28"-8' (Соната № 12. Исп. Г. Фиртич и А. Байрон).

Достаточно значительное расхождение во времени звучания некоторых произведений в исполнении Г. И. Фиртича и других музыкантов обусловлено, на наш взгляд, более быстрыми темпами и относительно свободным обращением автора с текстом. Так, в теме главной партии Сонаты № 9 предусмотрено десяти- и пятнадцатисекундное звучание каждой из предложенных фигур (пример 1).



Исполнитель Л.А. Коновалова неукоснительно следует этому указанию. Композитор же здесь и далее несколько сокращает заданное время. В результате – почти шестиминутное отличие в звучании произведения (!).

Еще более разительное расхождение по данному параметру в Сонате № 7 для фортепиано. В исполнении Г.И. Фиртича она занимает 9'58" (Соната № 7 для фортепиано. Исп. Г. Фиртич, 2025), С.А. Осколкова 19'42" (Соната № 7 для фортепиано. Исп. С. Осколков, 2025), И.Г. Александрова 20'09" (Соната № 7 для фортепиано. Исп. И. Александров, 2025).

Знаковым элементом индивидуального стиля композитора является также ритмическая организации текста, в которой обращает на себя внимание оригинальная, построенная на резких контрастах темповая динамика. Прежде всего следует отметить свободное, нетрадиционное обращение с этим элементом музыкального языка. В частности, темп, обозначенный в начале произведения или его части, не является константным сколько-нибудь продолжительное время. Напротив, изменения происходят очень стремительно. Так, в Сонате № 13 для фортепиано выставлен стартовый темп *Largo assai*. Уже в четвертом такте (!): *Vivo – con moto assai*, в пятнадцатом: *Largo assai*, в шестнадцатом: *Vivo – con moto assai*.

Показательна в данном отношении также Соната № 1 для скрипки и фортепиано. В первой части исходный темп *Moderato-allegretto*. Однако далее практически почти в каждой следующей цифре появляются новые варианты: ц. 2 *Moderato-rubato*, ц. 3 *Allegro – Moderato-allegretto*, ц. 4 *Allegro – Moderato-allegretto*, ц. 6 *meno mosso*, ц. 7 *Allegretto*, ц. 9 *Moderato*, ц. 10 *Allegretto. Recitativo*, ц. 11 *non rubato*, ц. 18 *Andantino – Moderato*, ц. 19 *rubato*, ц. 20 *Allegretto*, ц. 21 *Allegro*, ц. 22 *Moderato-allegretto*, ц. 24 *più mosso*, ц. 25 *Moderato-grave*, ц. 27 *tempo rubato*, ц. 28 *Allegretto*, ц. 29 *espressivo agitato*, ц. 30 *molto agitato*, ц. 31 *Allegro*. При этом смена цифр осуществляется с невероятной скоростью, охватывая

масштаб от одного до нескольких тактов, и лишь в нескольких случаях – более протяженные пространства.

Еще одним показательным штрихом индивидуального стиля композитора является подвижность метрической организации. Например, в рассмотренной выше Сонате для флейты и фортепиано «Контрасты» в первом восьмитакте (ц. 1) размер меняется в каждом такте: $4/4 + 4/2 + 4/4 + 4/2 + 4/4 + 3/2 + 4/4 + 4/4$.

Более сложный вариант предложен в Сонате № 1 для скрипки и фортепиано, в которой первый такт включает $12/4$, второй $8/4$, третий $27/4$ (с внутренним членением $10/4 + 9/4 + 8/4$), четвертый $8/4$ (пример 2).

The image displays a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked "Moderato - allegretto". The Violino part features a melodic line with a crescendo from *ppp* to *mp*. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment with a crescendo from *p* to *ppp*. The score is divided into measures by vertical lines.

Такое необычное решение сопровождается в издании этой Сонаты соответствующей сноской: «Из-за постоянных смен метра предлагается ритмическая сетка без метрических обозначений» (Фиртич, 1984).

Аналогичное указание и в публикации Сонаты № 3 для фортепиано (Фиртич, 1980). Ритмическая структура темы главной партии первой части выглядит следующим образом: $9/8 + 5/4 + 4/4 + 5/4 + 9/8 + 3/4 + 4/4 + 7/8 + 6/4 + 4/4 + 6/4 + 9/8 + 5/4 + 4/4 + 5/4$ и т. д. Кроме того, немаловажным представляется и внутрислоевая пульсация, существенно отличающаяся в предложенных метрических измерениях (пример 3).

Кроме того, структура сонаты предполагает рассмотрение экспозиции и ее пересмыслений в репризе, что нередко обыгрывается композитором через контрастные темпо-ритмические решения. Если в экспозиции предъясняется некий базовый ритмический паттерн, то в репризе он может подвергаться расширению или, напротив, уплотнению, что меняет восприятие тематики.



Другой вариант временной организации, также характерный для Г.И. Фиртича, связан с регулярной ритмикой, используемой как в моторных темах (например, в Сонате № 11 для фортепиано), так и в восходящих к песенным истокам. В качестве наглядной иллюстрации приведем тему главной партии Сонаты-фантазии для альта и фортепиано (пример 4).

Педагогическая проблема, связанная с сонатами Фиртича, во многом коренится в преодолении традиционно устоявшихся стереотипов трактовки ритмического аспекта: привычка видеть в сонате прежде всего тонально-тематический план может мешать студентам услышать те тематические изменения, которые выражены через ритм. Отсюда возникает задача формирования у учащихся привычки «слышать ритм» не только как некую аккомпанирующую структуру, но как полноценный выразительный язык. Ведь ритм способен в считанные доли секунды менять характер музыкального высказывания.

Для учащихся важно уметь осознавать, почему именно в тоне возврата темы появляется такой ритмический вариант. В этом вопросе грамотный педагог сумеет провести параллели между общей драматургией сонатной формы и конкретным ритмическим воплощением: когда композитор демонстрирует итоговое «разрешение» музыкального конфликта, это может быть подчеркнуто сменой акцентных схем, более медленным или более быстрым сопровождением. Важно обращать внимание студентов не только на поверхностное «станет быстрее или станет медленнее», но и на то, какие именно ритмические элементы меняют свое положение.

Moderato

Viola

Piano

VI.

P-no

В то же время регулярность нередко осложняется включением элементов джазовой ритмики, как в Сонате для флейты и фортепиано «Контрасты» (Фиртич, 2003; Шитикова, 2024).

Заключение

В целом, сонаты Г.И. Фиртича являют собой яркий пример современной ритмической организации музыкального текста, демонстрируя его отчетливо выраженную формообразующую роль, а также такие стилистические характеристики, как нерегулярность, неквадратность, нормативная переменность тактового размера, аperiodические формулы смешанных тактов, многообразие ритмических рисунков.

Практическое освоение этих параметров будет способствовать развитию необходимых профессиональных компетенций, откроет путь к постижению особенностей новейших стилей XX – начала XXI века, ритмики И. Ф. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, О. Мессияна, Д. Лигети, В. Лютославского, Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. А. Пярта, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова и других творцов звукового континуума современной музыки.

Список литературы

1. Афонина Н.Ю. О семантике и этимологии некоторых пространственных и временных понятий (к проблеме анализа терминологического аппарата музыкознания). Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. Под ред. Л.П. Иванова, Н.И. Кузьминой, В.В. Горячих. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2012. С. 97-131.
2. Григорьева Г.В. Теория современной композиции. Под ред. В.С. Ценовой. М.: Музыка, 2007. 616 с.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.

4. Мазель Л.А. Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 130-139.
5. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. Пер. и коммент. М. Чебуркиной. Под ред. Ю.Н. Холоповой. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. 124 с.
6. Михеева Л. Дмитрий Шостакович. Симфония № 7 («Ленинградская») // belcanto.ru. 2025. https://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html
7. Фиртич Г.И. Контрасты. Соната для флейты и фортепиано. СПб.: Композитор, 2003. 32 с.
8. Фиртич Г.И. Соната № 3 для фортепиано. М.: Советский композитор, 1980. 58 с.
9. Фиртич Г.И. Соната для скрипки и фортепиано. Л.: Советский композитор, 1984. 47 с.
10. Фиртич Г.И. Соната-фантазия для альта и фортепиано. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. 40 с.
11. Харлап М.Г. Ритм. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю.В. Келдыша. В 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. С. 657-664.
12. Холопов Ю.Н. Музыкальная наука. Теория музыки. История современной отечественной музыки. М.: Музыка, 2001. Вып. 3. С. 551-614.
13. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 52-103.
14. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
15. Холопова В.Н. Ритмические новации. Русская музыка и XX век. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 553-588.
16. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.
17. Цареградская Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиян, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. 359 с.
18. Шитикова Р.Г. Георгий Иванович Фиртич: штрихи к портрету композитора // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. 2023. № 65. С. 115-121.
19. Шитикова Р.Г. Соната «Контрасты» Г.И. Фиртича: апелляция к генетической памяти жанра // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2024. № 79. С. 13-23.
20. Шитикова Р.Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2022. Т. 1. 598 с.
21. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 9. С. 43-52.
22. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: период классицизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 10. С. 60-67.
23. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: век романтизма // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 11. С. 16-24.
24. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: XX столетие // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. 2014. № 12. С. 18-27.
25. Winold A. Rhythm in Twentieth-Century Music // Aspects of twentieth-century music. Ed. by G. Wittlich. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975. С. 208-269.

Tempo-rhythmic organization of G.I. Firtich's sonatas as a pedagogical problem in the classes of the musical-theoretical cycle

Raisa G. Shitikova

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Music Education and Training
Institute of Music, Theater and Choreography, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University
Saint Petersburg, Russia
rshitikova@mail.ru
ORCID 0000-0001-6237-193X

Received 03.04.2025

Accepted 18.05.2025

Published 30.06.2025

UDC 78:37(091)

DOI 10.25726/m2784-9291-4719-e

EDN VMYNFN

VAK 5.8.2. Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Abstract

The article is devoted to one of the urgent problems of music education pedagogy – the formation of professional competencies of a musician teacher. Deepening scientific and theoretical knowledge, developing the ability to independently analyze and evaluate the phenomena of musical art, and creatively solve emerging issues is the main goal of preparing a teacher for diverse activities. A special layer of problems is put forward by the study of modern music, in particular, the new musical language. The article examines one of its most important elements – rhythm, which is promoted to a leading position in the hierarchy of expressive means in the twentieth and early twenty-first centuries. On the example of the sonata work of an active and consistent exponent of the aesthetics of the musical avant-garde, a prominent representative of the Leningrad-Petersburg school of composition, G.I. Firtich demonstrated the clearly expressed formative role of rhythmic organization, as well as such stylistic characteristics as irregularity, non-square, normative variability of clock size, aperiodic formulas of mixed measures, and a variety of rhythmic patterns. In conclusion, it is noted that the practical development of these parameters will contribute to the development of the necessary professional competencies, will open the way to comprehending the peculiarities of the latest styles of the twentieth and early twenty-first centuries.

Keywords

musical and theoretical training, formation of professional competencies of a musician teacher, music of the XX – early XXI century, rhythmic organization of modern music, sonatas by G.I. Firtich.

References

1. Afonina N.Yu. On the semantics and etymology of some spatial and temporal concepts (on the problem of analyzing the terminological apparatus of musicology). Ekaterina Alexandrovna Ruchevskaya. For the 90th anniversary of his birth. Ed. by L.P. Ivanov, N.I. Kuzmina, V.V. Goryachy. SPb.: Composer – St. Petersburg, 2012. pp. 97-131.
2. Grigorieva G.V. Theory of modern composition. Ed. by V.S. Price. M.: Music, 2007. 616 p.
3. Cohoutek Ts. The technique of composition in music of the twentieth century. M.: Music, 1976. 367 p.

4. Mazel L.A. The heritage of national culture. Works of recent decades on rhythm // Music academy. 1995. № 2. pp. 130-139.
5. Messiaen O. The technique of my musical language. Translated and commented by M. Cheburkina. Edited by Yu.N. Kholopovj. M.: The Greek-Latin cabinet of Yu.A. Shichalin, 1994. 124 p.
6. Mikheeva L. Dmitry Shostakovich. Symphony № 1-7 («Leningradsкая») // belcanto.ru - 2025. https://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html
7. Firtich G.I. Contrasts. Sonata for flute and piano. St. Petersburg: Composer, 2003. 32 p.
8. Firtich G.I. Sonata № 3 for piano. M.: Soviet composer, 1980. 58 p.
9. Firtich G.I. Sonata for violin and piano. L.: Soviet composer, 1984. 47 p.
10. Firtich G.I. Fantasy sonata for viola and piano. SPb.: Composer – St. Petersburg, 2003. 40 p.
11. Kharlap M.G. Rhythm. The musical encyclopedia. Ed. by Yu.V. Keldysh. In 6 vols. Vol. 4. M.: Soviet Encyclopedia; Soviet composer, 1978. pp. 657-664.
12. Kholopov Yu.N. Musical science. Music theory. The history of modern Russian music. M.: Muzyka, 2001. Issue 3. pp. 551-614.
13. Kholopov Yu.N. Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of traditions and innovation in modern music. M.: Soviet composer, 1982. pp. 52-103.
14. Kholopova V.N. Questions of rhythm in the works of composers of the first half of the twentieth century. M.: Music, 1971. 304 p.
15. Kholopova V.N. Rhythmic innovations. Russian music and the twentieth century. M.: State Institute of Art Studies, 1997. pp. 553-588.
16. Kholopova V.N. Russian musical rhythmic. M.: Soviet composer, 1983. 281 p.
17. Tsaregradskaya T.V. Time and rhythm in music of the second half of the 20th century: O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen, Ya. Xenakis: diss. ... Dr of Art history. M., 2002. 359 p.
18. Shitikova R.G. Georgy Ivanovich Firtich: strokes to the portrait of the composer // Kemerovo State University of Culture and Arts bulletin: journal of theoretical and applied research. 2023. № 65. pp. 115-121.
19. Shitikova R.G. Sonata «Contrasts» by G.I. Firtich: an appeal to the genetic memory of the genre // University scientific journal. Philological and historical sciences, archeology and art history. 2024. № 79. pp. 13-23.
20. Shitikova R.G. Sonata in the music of the twentieth century: typology of the genre: diss. ... Dr of Art history. SPb., 2022. Vol. 1. 598 p.
21. Shitikova R.G. The formation of semantic features of the sonata in the process of the historical evolution of the genre: the Baroque era // Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism. 2014. № 9. pp. 43-52.
22. Shitikova R.G. The formation of semantic features of the sonata in the process of historical evolution of the genre: the period of classicism // Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism. 2014. № 10. pp. 60-67.
23. Shitikova R.G. The formation of the semantic features of the sonata in the process of the historical evolution of the genre: the age of Romanticism // Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism. 2014. № 11. pp. 16-24.
24. Shitikova R.G. The formation of semantic features of the sonata in the process of historical evolution of the genre: the twentieth century // Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism. 2014. № 12. pp. 18-27.
25. Winold A. Rhythm in Twentieth-Century Music // Aspects of twentieth-century music. Ed. by G. Wittlich. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975. C. 208-269.