

DOI 10.33920/nik-01-2409-04

УДК 78.021.4

Композиционный прием «шпильбрехер»: русская музыкальная классика и современность¹

The compositional device «shpilbreacher»: Russian musical classics and modernity

© **Миняков Иван Дмитриевич,**

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория

им. Н.А. Римского-Корсакова»

Россия, 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литера «А»

E-mail: ivanminyakov@mail.ru

ORCID: 0009-0004-9624-716X

Minyakov I.D.,

St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

Russia, 190068, St. Petersburg, Glinka str., 2, letter A

E-mail: ivanminyakov@mail.ru

© **Бильченко Евгения Витальевна,**

АНО ВО «Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского»

Россия, 191023, г. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 15

E-mail: bilchenkoevgenia279@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9662-0594

Bilchenko E.V.,

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Russian Christian Humanitarian Academy
named after F.M. Dostoevsky

E-mail: bilchenkoevgenia279@gmail.com

Статья поступила 25.07.2024.

Статья посвящена формальному приему «шпильбрехер», регулярно встречающемуся в сочинениях выдающихся русских композиторов — М. Глинки, П. Чайковского, Д. Шостаковича. В контексте композиторов-классиков прием рассмотрен на примере творчества известного петербургского композитора Вадима Бибергана. Композиционное решение приема «шпильбрехер» направлено на маркирование кульминации за счет качественного преобразования звучащего материала и изменения логики его развития. Методология экстраполяции и компаративистики, обращения к наследию М. Глинки, П. Чайковского, Д. Шостаковича дает возможность дальнейшего исследования данного приема в творчестве современных композиторов. Обращение к приему в сочинениях М. Глинки, П. Чайковского, Д. Шостаковича подчеркивает его независимость от музыкальной эпохи. Итогом работы стали выявление, дефиниция и описание приема на основе выбран-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

ного для анализа материала и вывод о том, что знакомство с приемом может иметь значение как для исполнителей, так и для широкого круга интересующихся лиц.

Ключевые слова: Вадим Биберган, композиционный прием, шпильбрехер, русский народный оркестр, Михаил Глинка, Петр Чайковский, Дмитрий Шостакович.

The article is devoted to the formal “shpilbrecher” technique, which is regularly found in the works of outstanding Russian composers — M. Glinka, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich. In the context of classical composers, the technique is considered on the example of the work of the famous St. Petersburg composer Vadim Bibergan. The compositional solution of the “shpilbrecher” technique is aimed at marking the climax due to the qualitative transformation of the sounding material and changing the logic of its development. Methodology of extrapolation and comparative studies, appeals to the legacy of M. Glinka, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich made it possible to further study this technique in the works of modern composers. The appeal to reception in the works of M. Glinka, P. Tchaikovsky, D. Shostakovich emphasizes the independence of its functioning from style, genre and musical epoch. The result of the work was the identification, definition and description of the reception based on the material selected for analysis and the conclusion that the reception can be important both for performers and for a wide range of interested persons.

Key words: Vadim Bibergan, compositional technique, shpilbrecher, Russian folk orchestra, Mikhail Glinka, Pyotr Tchaikovsky, Dmitry Shostakovich.

Как известно, музыка составляет значительную часть любой национальной культуры. Для русской культуры эта аксиома особенно значима, так как в нашей стране музыка, опираясь на фольклор и выходя в сферу индивидуального творчества, начала развиваться в унисон, едва ли не одновременно с другими видами искусства. В русской культуре присутствие музыки повсеместно и универсально. Большая часть литературных произведений, заметим, как малых, так и крупных форм, сопровождается музыкой: литература становится одним из важнейших источников для вдохновения композиторов. Музыку архитектурной гармонии слышат инженеры и строители. С давних пор в нашей садовой культуре звучат «поющие фонтаны». Именно поэтому можно с уверенностью сказать, что современная культурология должна обратить внимание на музыку, на ее традиции и ее современное присутствие в русской культуре.

В 2022 г. музыкальный Петербург отметил 85-летие композитора, народного артиста РФ Вадима Давидовича Бибергана². Биберган — автор сочинений в самых разнообразных жанрах, начиная с масштабных симфонических произведений, заканчивая неприхотливыми детскими миниатюрами для фортепиано в четыре руки. Музыка В. Бибергана в кино — отдельная страница целого направления в советском и российском кинематографе. Невозможно переоценить вклад композитора и в развитие русских народных инструментов. Его имя уже несколько десятилетий символизирует творческую непосредственность и одновременно стиливую последовательность и эстетическую непоколебимость во всем, что касается музыки для русского народного оркестра.

² Вадим Давидович Биберган родился в 1937 г. в Москве. Закончил Уральскую консерваторию по классу фортепиано у Н.Н. Позняковской и по композиции у В.Н. Трамбичко. Совершенствовался в аспирантуре Ленинградской консерватории под руководством Д.Д. Шостаковича. С 1968 г. преподавал в Уральской консерватории, с 1978 г. — в Ленинградском (Санкт-Петербургском) институте культуры. Профессор. Народный артист РФ.

Бибергану-композитору свойственны внимательное отношение к деталям, мудрая экономия выразительных средств, органичное следование выбранной жанровой или стилевой модели. При этом в своих лучших образцах в музыке петербургского композитора непринужденно соседствуют озорство творца, не знающего ложных ограничений, с железной хваткой профессионала, принимающего верховенство строгого расчета над неконтролируемым созидательным порывом. Благодаря этому ведущее значение приобретают те или иные композиционные приемы, которые использует в своих сочинениях В. Биберган. Одному из них и посвящена данная статья.

При анализе нескольких произведений композитора становится очевидным, что для его подхода к формообразованию характерно традиционное понимание кульминации как главной точки приложения всех музыкальных «сил». Для нее автор всегда находит несколько выразительных штрихов, которые позволяют слушателю безошибочно опознать кульминационный момент. Наряду с примерами достаточно консервативными (к такому можно отнести кульминацию в «Любимой мелодии» или двух вальсах для народного оркестра) обращают на себя внимание и несколько неочевидных композиционных решений, присутствующих в ряде сочинений.

«Наигрыш» из уже ставших легендарными бибергановских «Русских потешек» разворачивается как импровизированный концерт всего ансамбля. Основной принцип развертывания в нем — плавное нарастание звуковой массы как в динамическом, так и в тембровом плане. «Наигрыш» состоит из двух больших разделов. В первом экспонируются основные тембры. Вслед за задорным вступлением, в котором центральное место занимает музицирование на бересте и ложках, следует демонстрация основной, очень незатейливой интонации у баяна, основанной на знаменитой «Барыне». К баяну последовательно присоединяются со своим вариантом темы балалайка, домра и брелка. После небольшого аккордового эпизода следует повторение темы у баяна.

Второй фрагмент «Наигрыша» строится Биберганом уже как приведение всех ресурсов под единый знаменатель. Постепенно формируется ансамблевое

Пример 1. В. Биберган. Сюита "Русские потешки", "Наигрыш" (V часть), фрагмент

Быстро, весело

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти партий: Все (голос), Баян, Стиральная доска, Балалайка, Балалайка контрабас. Темп: Быстро, весело. Динамика: sf.

Литературный текст: Че - бо - ту - ха, че - бо - ту - ха, че - бо - ту - ха, че - бо - та.

tutti, образуя пестрое, но единое целое. На подходе к главной кульминации вступает даже хор с выкриками «Ох! Ох!», что, казалось бы, исчерпывает динамические ресурсы ансамбля (задействованы домра, балалайка прима и контрабас, баян, брелка, жалейка, трещотка, бубен, береста, гусли и вокальное трио). И именно в кульминационный момент весь коллектив начинает выкрикивать экспрессивную «тарабарщину» про «чебатуху» под аккомпанемент баяна, балалаек и... стиральной доски (пример 1).

В этом фрагменте вся суть «Русских потешек», когда важны не сами по себе совершенство конструкции музыкальных инструментов или «академическая прилизанность» их применения, а энтузиазм исполнителей и контекст музицирования. Сам композитор сказал об этом следующим образом: «Открытое противоборство с устоявшимися штампами восприятия составляет, возможно, главную задачу и отличительную черту стиля “Русских потешек” — дать возможность исполнителям свободно импровизировать, полнее проявлять свою индивидуальность, ярче выражать свои чувства, отбросив в сторону оковы ложного академизма» [1, с. 95]. И в момент, когда для финального выплеска эмоций не хватает ресурсов инструментария, на первый план выходит «сценическая речь» как высшее проявление исполнительской воли.

Обратимся к другому примеру. Финал концерта для гуслей звончатых с оркестром («Веснянка») написан в форме вариаций. В основу темы положена простая попевочная интонация. Все остальные средства выразительности гармонично подчеркивают безыскусность основного мелодического материала (пример 2).

Пример 2. В. Биберган. Концерт для гуслей звончатых и оркестра, III часть, «Веснянка», фрагмент

Allegro vivace (♩ = 80)

Треугольник

Колокола

Гусли звончатые соло

В «Веснянке» 15 вариаций. Основной тип варьирования — тембро-фактурный, ему же подчинены динамические и тесситурные изменения. Обращает на себя внимание относительная гармоническая стабильность на протяжении всей части. Но одним из ярчайших маркеров является строгое темповое, структурное и тональное единство всех вариаций. В каждой из них по восемь тактов (по схеме «4 + 4») с почти неизменным тональным центром D. Основная кульминация «Веснянки» приходится на последнюю, 15-ю вариацию. Все композиторские усилия направлены на постепенное раскрытие в процессе становления формы возможностей строго отобранных выразительных средств.

Но в 10-й, 11-й и 12-й вариациях неожиданно происходит «слоуп». Вся логика развития на протяжении девяти вариаций сталкивается с качественно новыми

(в рамках самой «Веснянки») явлениями. Появляется иной тональный центр (сначала G, потом h), в 12-й вариации меняется темп. Только восьмитактовая структура и ведущий тематизм остаются неизменными (пример 3).

Пример 3. В. Биберган. Концерт для гуслей звончатых и оркестра, III часть, "Веснянка", фрагмент

The musical score is for a fragment of the Concerto for Zvonchatsy Gudy and Orchestra, Part III, 'Vesnyanka'. It is in 4/4 time and marked 'Poco meno mosso'. The score includes parts for Domra (small and alto), Kragali, Gudy (clavichord and solo), and Balalaika (prime, second, alto, and bass). The dynamics are generally soft (*p*), with some passages marked *pizz.* (pizzicato) and *pl.* (pizzicato). The score shows a transition in dynamics and articulation across the instruments.

В чем смысл этих изменений?

12-я вариация — классическая «тихая кульминация». Для того чтобы при последнем проведении темы слушателя охватило чувство восторга перед созерцанием полного воплощения всех имплицитных возможностей интонационного материала, композитор прибегает к «отступлению» на пути к кульминации. Но изменить только динамику, способ инструментовки или фактуру явно недостаточно для создания эффекта новизны. И как раз в качестве противопоставления всему предыдущему развитию и появляются новый тональный центр и небольшое замедление темпа. Нарушение заданной в самом начале логики развития для достижения гармонии формы — вот смысл указанных изменений.

Данное композиционное решение отнюдь не императивно, даже учитывая выбор композитором попевочных интонаций в качестве основы «Веснянки». В списке сочинений В. Бибергана значится произведение «Праздничные звоны», которое во многом близко финалу концерта по исполнительскому составу и замыслу. В нем также использован отсылающий к русскому песенному фольклору мелодизм, в качестве солирующего тембра выбраны гусли, а вариационное развитие строится по принципу нагнетания. Но в «Праздничных звонах» автор прибегает к трехчастной репризной форме, не вводя кардинально нового материала в середину пьесы. Таким образом получается отличная от «Веснянки» структура без описанного нами приема «слома» логики предшествующего развития.

Остановим взгляд еще на одном сочинении — «Частушке» для оркестра русских народных инструментов. В качестве рефрена в пьесе звучит лихой наигрыш баяна (*пример 4*).

Пример 4. В. Биберган. "Частушка" для оркестра, фрагмент партии Баяна I



Его видоизменения составляют одну из характерных черт произведения и определяют его общее звучание. В самом начале тема дается даже без аккомпанемента, но постепенно она обрастает все новыми и новыми «подробностями». Например, в 3 ц. альтовые и басовые домры воспроизводят незамысловатый ритм сопровождения ударами по корпусу, а сразу после этого в партии баянов в качестве гармонизации появляются кластеры. В 12 ц. tutti оркестра подводит слушателя напрямую к кульминации сочинения. Но перед композитором возникает очевидный вопрос — а где взять еще ресурсы для усиления напряжения? Тембровые, фактурные, динамические, тесситурные уже использованы. И в 13 ц. В. Биберган прибегает вновь к изменению всей предшествующей логики развития. Вместо того чтобы в очередной раз потребовать от оркестра большей силы звука, он убирает звуковысотный компонент из проведения темы, оставляя только узнаваемый ритм. Таким образом мелодический материал в кульминации теряет часть своих качеств, для того чтобы предстать перед слушателем в новом, совершенно неожиданном, но тем не менее уместном виде (*пример 5*).

Мы вновь оказываемся свидетелями того, как В. Биберган в точно выверенный им момент формы изменяет ранее выбранную логику и преобразует созданные им же закономерности поступательного развития.

Все вышеприведенные композиционные решения имеют три ярко выраженные общие черты:

- направленность на подчеркивание, выделение кульминации;
- наличие предшествующей, хорошо прослеживаемой логики развития;
- нарушение этой логики преимущественно за счет качественных изменений звучащего материала.

Пример 5. В. Биберган. "Частушка" для оркестра, фрагмент

Быстро, озорно ($\text{♩} = 132$)

The musical score is for a symphony orchestra. It features the following instruments and parts:

- Домра piccolo (Piccolo)
- Домра малые I, II (Violins I and II)
- Домра альт I, II (Violas I and II)
- Домра бас I, II (Violas I and II)
- Флейта piccolo (Piccolo flute)
- Флейта (Flute)
- Гобой I, II (Oboes I and II)
- Баян I (Bassoon I)
- Баян II (Bassoon II)
- Баян III (Bassoon III)
- Баян бас (Bassoon bass)
- Том-томы (Tom-toms)
- Коробочки (Cymbals)
- Малый барабан (Snare drum)
- Гусли клавишные (Keyboard dulcimer)
- Балалайка prima (Balalaika prima)
- Балалайка секунда (Balalaika seconda)
- Балалайка альт (Balalaika alto)
- Балалайка бас (Balalaika bass)
- Балалайка контрабас (Balalaika double bass)

The score is in 2/4 time, marked "Быстро, озорно" with a tempo of 132 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* (fortissimo).

Неединичное использование и концентрация названных признаков на значительно малом «жанровом пространстве» (сочинения для народных инструментов) позволяют с уверенностью говорить если не о сознательном, то как минимум о неслучайном претворении в жизнь композиционного приема, который можно обозначить как «шпильбрехер»³.

³ Термин взят из работы Й. Хейзенги «Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры». В ней автор трактует его следующим образом: «Участник игры, который действует вопреки правилам или обходит их, — это нарушитель игры, шпильбрехер. <...> Отказываясь от игры, он разоблачает относительность и хрупкость того мира игры, в котором он временно находился вместе с другими» [4, с. 36–37]. В оригинальной работе философа шпильбрехер трактуется скорее как явление негативное, пагубное для процесса игры: «...Он (шпильбрехер. — И.М., Е.Б.) должен быть уничтожен, ибо угрожает самому существованию данного игрового сообщества» [4, с. 37]. В нашей интерпретации термина подобная оценка отсутствует.

Шпильбрехер (нем. *Spielbrecher*, «ломатель игры») — композиционный прием, основанный на одномоментной смене логики развития для подчеркивания структурных особенностей сочинения (в частности, кульминации).

Шпильбрехер не всегда применяется непосредственно в момент главной кульминации (пример — «Веснянка» из Концерта для гуслей). При этом его оправданное использование именно в связи с кульминационным этапом обусловлено самой природой приема. Для того чтобы нарушить логику развития, необходима ее изначальная максимальная ясность для слушателя. Данное обстоятельство требует ресурсов, в первую очередь временных. Потому неоднократное «искривление» прямого пути развития будет приводить к тому, что сами по себе «окольные тропы» развертывания материала будут восприниматься слушателем как часть магистральной линии формообразования. Шпильбрехер не может использоваться на постоянной основе, так как «сломать» логику для достижения необходимого эффекта можно лишь единожды.

Способом для воплощения шпильбрехера может служить любое музыкальное (или даже околomuзыкальное) выразительное средство. Так, в «Наигрыше» из «Русских потешек» В. Бибергана «ломателем» выступает сам факт пения исполнителями «Чебатухи» (или, в другой терминологии, «внеинструментальная интерполяция» [3]), которое не было заявлено как нормативное явление во всей сюите и выводило суммирующий, нагнетающий принцип развития в этом небольшом «инструментальном концерте» на новый уровень. В «Веснянке» тональная и темповая монолитность нарушается, когда одних только тембро-фактурных ресурсов для подготовки слушателя к кульминации становится недостаточно. В «Частушке» шпильбрехером выступает изменение способа игры на инструменте. Конкретное воплощение композиционного приема напрямую зависит от заявленной в произведении последовательности развертывания музыкальной мысли.

Конечно, отнюдь не только в музыке В. Бибергана можно заметить описанные закономерности. Рассмотрим несколько примеров из отечественной музыки, в которых следы шпильбрехера проявляются достаточно ощутимо.

В «Камаринской» М.И. Глинки после краткой реминисценции свадебной песни «Из-за гор, гор высоких» в середине композиции вновь начинается раздел, построенный целиком на знаменитой плясовой теме. Отличительной чертой этого эпизода является постоянное, почти неизменное повторение заглавного мотива. Вариативность проявляется только в том, что несколько раз «Камаринская» воспроизводится лишь наполовину, тем самым создавая еще большую концентрацию мелодических оборотов на достаточно ограниченном временном пространстве. Если же учитывать все проведения плясовой темы подряд (а в случае усеченного варианта считать их в пропорции «два за одно») начиная с ее первого проведения у первых скрипок, то таковых наберется 15! При этом вокруг темы изменяется только фактура: тональность, структура, даже тесситура мелодии остаются незыблемыми. Чтобы завершить картину разудалой пляски, композитор прибегает к мощному приему: он делает теме «подножку» — одиноко звучащую квинту валторн (пример б). Нарушается в первую очередь структура темы, она становится дискретной, прерывается ее «вечное движение». В итоге это знаменует завершение всего скерцо. Подобное

Пример 6. М. Глинка. "Камаринская", фрагмент

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

Corni (D)

Violini I

Orchestra

«вторжение» инородного материала вполне можно трактовать как использование шпильбрехера.

Признаки шпильбрехера можно наблюдать во вступлении органа в финале симфонии «Манфред» П.И. Чайковского. Здесь также использованы тембровые ресурсы оркестрового звучания. В сочинении классика перед слушателем на протяжении более 40 минут разворачивается напряженная музыкальная драма, в которой задействованы все стандартные ресурсы большого симфонического оркестра. Звучание органа, безусловно, достаточно ярко выделяется на фоне струнных, духовых и ударных. В рамках части задействование подобного ресурса производит необходимый композитору художественный эффект.

Один из самых ярких образцов применения тембра в качестве шпильбрехера можно найти в III части Симфонии № 8 Д.Д. Шостаковича. В трехчастной репризной форме основой движения является фигурация четвертями в духе *perpetuum mobile*. Кульминация части приходится на самый ее конец. Постепенно фигурация переходит то от струнных к духовым, то обратно. В предкульминационном моменте она звучит во всех трех группах. Но в самый напряженный момент вступают солирующие литавры, которые передают скрытую до того «ударность» интонационного материала непосредственно, выводя экспрессию на новый, небывалый уровень. Не меняя ни единого выразительного средства (кроме тембра), композитор добивается необходимого ему обескураживающего эффекта, ломая заявленную до этого тембровую драматургию.

При этом нельзя сказать, что применение ударных в качестве носителей интонации всегда можно трактовать как шпильбрехер. Если приводить примеры из музыки зарубежных авторов, то в проведении темы в «Путеводителе по оркестру» Б. Бриттена материал сначала проходит *tutti*, а потом по очереди у всех групп — деревянной духовой, медной духовой, струнной и ударной. Вступление последней в данном случае не ломает логику, а подчеркивает экстравагантный подход к изложению музыкальной мысли. Сказанное относится и ко II части «Симфонических метаморфоз тем К.М. Вебера» П. Хиндемита, где вступление (неоднократное!) темы у литавр исподволь подготовлено небольшими интермедиями и просто интонациями, порученными ударным инструментам. К этому добавляется логика тембровых «метаморфоз», которая последовательно проводится на протяжении всей части.

Нельзя не упомянуть и один из самых наглядных примеров шпильбрехера на основе тонального сдвига. В легендарном «Болеро» М. Равеля тональная константа дается слушателю как данность, которая не поддается изменению. Все развитие отдано фактурным, тембровым, гармоническим и динамическим ресурсам. После проведения темы звучат 17 вариаций без изменения темпа, метра и тональности (при сменах лада). Для того чтобы подвести слушателя к неизбежному концу сочинения (которое, если следовать логике автора, может длиться практически бесконечно, ибо перечисленных выше выразительных средств хватит очень надолго), М. Равель прибегает к очень простому, но мощному приему — смене тональности с *C dur* на *E dur*, которая, с одной стороны, дает возможность именно сломать неумолимую логику развития, а с другой — подготавливает драматичную кульминацию, которая в «Болеро» приходится на последние такты.

В какой-то мере «Веснянку» из Концерта для гуслей и оркестра В. Бибергана можно назвать «Болеро» для народного оркестра на основе русских интонаций. Та же форма, тот же подход к фактуре и динамике, только принцип тональной монолитности проведен не столь радикально.

В заключение стоит отметить, что подробно рассмотреть прием «шпильбрехер» именно на примере музыки Вадима Бибергана стало возможно ввиду изобретательности и творческой смелости автора, а также формальной выверенности самих произведений. «В демонстративно демократичной музыке Бибергана скрывается россыпь находок изощренного ультрасовременного мастера. Уловить их — в языке, инструментарии, тембрах, невероятных сопряжениях несовместимого — дело увлекательное для музыкального гурмана, склонного к размышлениям и обобщениям» [2, с. 168]. Можно продолжить ряд произведений, где уместно говорить о «сломе логики» в том или ином аспекте (например, изменение тональности с *f moll* на *fis moll* в «Любимой мелодии» для фортепиано и оркестра русских народных инструментов). Как и русские композиторы-классики, В. Биберган прекрасно владеет техникой «нажимания на нужные эмоциональные клавиши». Именно поэтому в его музыке таится еще много сокровищ, позволяющих как проникнуть в творческую мастерскую самого автора, так и лучше понять русское музыкальное искусство в целом.

Библиографический список

1. *Биберган В.Д.* «Русские потешки». История замысла // Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы. Обучение: сб. науч. ст. / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. А.В. Абакшонок. — СПб.: СПбГУКИ, 2011. — С. 89–99.
2. *Вильнер Н.И.* Абсолютный слух души // Вадим Биберган. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. Н.В. Медведева. — СПб.: СПГИК, 2021. — 384 с.
3. *Сташевский А.А.* Особенности фактурной организации в современной баянной музыке украинских композиторов // Приволжский научный вестник. — 2014. — № 1 (29) [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-fakturnoy-organizatsii-v-sovremennoy-bayannoy-muzyke-ukrainskih-kompozitorov> (дата обращения: 22.07.2024).
4. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 416 с.

References

1. *Bibergan V.D.* "Russkiye poteshki". Istoriya zamysla // Russkiy narodnyy orkestr i ego dirizhëry: Problemy i perspektivy. Obucheniye: sb. nauch. st. / S.-Peterb. gos. un-t kul'tury i iskusstv; nauch. red. A.V. Abakshonok. — SPb.: SPbGUKI, 2011. — S. 89–99.
2. *Vil'ner N.I.* Absolyutnyy slukh dushi // Vadim Bibergan. Vospominaniya. Stat'i / red.-sost. N.V. Medvedeva. — St.-Peterburg: SPGIK, 2021. — 384 s.
3. *Stashevskiy A.Y.* Osobennosti fakturnoy organizatsii v sovremennoy bayannoy muzyke ukrainskikh kompozitorov // Privolzhskiy nauchnyy vestnik. — 2014. — № 1 (29). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-fakturnoy-organizatsii-v-sovremennoy-bayannoy-muzyke-ukrainskikh-kompozitorov> (data obrashcheniya: 22.07.2024).
4. *Huizinga J.* Homo ludens. Chelovek igrayushchiy / sost., predisl. i per. s niderl. D.V. Sil'vestrova; komment., ukazatel' D.E. Kharitonovicha. SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2017. — 416 s.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Conflict of interests. The authors declare no conflicts of interest.

Financing. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; F.M. Dostoevsky Russian Christian Academy for Humanities.

АВТОРЫ НОМЕРА

Атанова А.А. — магистр философии, старший преподаватель Русской христианской академии им. Ф.М. Достоевского.

Бильченко Е.В. — доктор культурологии, доцент Русской христианской гуманитарной академии им. Ф.М. Достоевского.

Гарбер Н. — член Творческого союза художников России.

Гинзбург Г.Н. — академик ЕАЕН (г. Ганновер, Германия), академик IAMAQ (г. Милан, Италия), почетный доктор искусствоведения, профессор, эксперт Евразийского художественного союза, эксперт журнала «Русская галерея — XXI век».

Завирюха В.И. — доцент кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Катасонов В.Ю. — доктор экономических наук, профессор, председатель Русского экономического общества им. С.Ф. Шарাপова.

Маркова Т.Н. — доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Миняков И.Д. — композитор, доцент кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Никифоров Е.Г. — независимый исследователь (Республика Крым).

Трафнов Ю.Д. — аспирант теологического факультета Славяно-греко-латинской академии.

Чернов В.А. — доктор экономических наук, профессор по кафедре бухгалтерского учета и аудита; профессор кафедры финансов и кредита Института экономики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.