

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТІВ

Статтю присвячено вивченню педагогічних поглядів та методичних рекомендацій видатних музикантів епохи романтизму – Ф.Шопена, Ф.Ліста, Р.Шумана – щодо формування виконавської майстерності піаністів. Проаналізовано їхні прогресивні й новаторські методичні здобутки, що стали основою психологічного напрямку фортепіанної педагогіки.

Ключові слова: Ф.Шопен, Ф.Ліст, Р.Шуман, епоха романтизму, виконавська майстерність піаністів.

На довгому історичному шляху існування музичного мистецтва у соціумі питання оптимізації розвитку музикантів, вдосконалення їхньої виконавської майстерності, професійного зростання були предметом вивчення багатьох музикантів-дослідників минулого і сьогодення. Про це свідчать численні теоретичні, методичні, музикознавчі праці, а також мемуари великих музикантів-виконавців і педагогів. У кожен період розвитку музичного виконавства (клавірний, класицизму, романтизму, ХХ століття та сучасності) розв'язання проблеми формування виконавської майстерності мало свої особливості. У межах нашої статті розглянемо педагогічні погляди та методичні рекомендації з вдосконалення майстерності гри на фортепіано видатних музикантів епохи прогресивного романтизму.

Одним з визначних представників періоду романтизму, якому притаманні ідеї свободи творчості, людської самоцінності та емоційності, був польський композитор, виконавець і педагог Ф.Шопен. До наших часів дійшла його незакінчена праця у вигляді окремих нарисів «Метода фортепіанної гри», що відображає виконавсько-педагогічні погляди музиканта. На думку Ю.Кремльова, педагогічна система Ф.Шопена демонструє «цілісність методичної думки в охопленні завдань та проблем навчання піаніста» [2, с.75].

Ф.Шопен стверджував, що музичне мистецтво має великий естетичний вплив на людину і безмежні виражальні можливості. Сутністю музичного мистецтва є вираження почуттів у звуках. Музичну мову композитор порівнював з людською, підкреслював її багатозначність та вважав здатною до вираження не тільки найскладніших рухів емоцій, а й інтелекту: у «Методі фортепіанної гри» знаходимо – «вираження наших думок звуками ...», «вираження наших поглядів за допомогою звуків ...». На початковому етапі фортепіанного навчання Ф.Шопен пропонував освоювати нотну грамоту за одинадцятилінійною системою, як більш ефективною у порівнянні з почерговим засвоєнням нот у скрипковому й басовому ключі, ноту «до» першої октави розглядав як орієнтир для знаходження нот різної висоти у читанні нот з аркушу.

Ф.Шопен вважав, що формування виконавської майстерності піаніста відбувається завдяки його наполегливій усвідомленій праці. Свої педагогічні зусилля композитор спрямовував на розвиток індивідуальності, творчої самостійності, емоційності, уяви та художньої інтуїції учня. Глибоке емоційне осягнення музичного смислу та щирість і простота у його відтворенні, на думку Ф.Шопена, є головними завданнями виконавця.

Робота над технікою за «Методом» Ф.Шопена була підпорядкована художнім завданням, стилю музичного твору, творчій інтерпретації його змісту. Існуючі на той час прийоми ізольованої пальцевої гри не задовольняли композитора своїми виражальними можливостями і спонукали до створення власної системи початкової організації виконавського апарату піаніста, що передбачала досягнення виразності звучання інструменту завдяки використанню природних особливостей всієї руки та кожного з пальців. Положення рук на клавіатурі за «шопенівською» формулою з опорою на подушечки пальців на звуках e, fis, gis, ais, h (для правої руки) та на звуках c, b, as, ges, f (для лівої руки)

мало забезпечувати природність і невимушеність рухів, гнучкість рук і збільшення чутливості пальців. На відміну від загальноприйнятої на той час постановки рук з піднятим зап'ястком і опорою на кінчики пальців «формула Ф.Шопена» ефективно допомагала виконавцю усунути скутість і напругу під час гри.

Ф.Шопен особливо піклувався про розвиток у своїх вихованців свободи рук, гнучкості зап'ястку, самостійності пальців. З цією метою музикант рекомендував застосовувати гами та етюди. При їх вивченні радив дбати про рівність звучання та зручне положення рук. За «Методом фортепіанної гри» порядок вивчення гам починався з тих, що мали велику кількість чорних клавіш (H-dur, Fis-dur, Des-dur, E-dur): вони є складнішими для прочитання, але, внаслідок забезпечення природної опори на довгі пальці, зручнішими для виконання. Ефективним методом у роботі над технікою Ф.Шопен вважав гру в різних темпах, з різною динамікою та різними штрихами у їхній певній послідовності: спочатку легке *staccato*, потім – легке *portato*, надалі – *marcato* і на завершення – справжнє *legato*. Оволодіння навичками співучого, зв'язного виконання на технічному матеріалі допомагало забезпечити пластичність і виразність у подальшій роботі над художнім [3].

Ще одним представником романтизму та новатором в теорії та методиці фортепіанного виконавства був угорський композитор, піаніст, педагог, диригент і публіцист Ф.Ліст. Він був учнем К.Черні, методичні засади якого успішно розвинув та вдосконалив у власній педагогічній діяльності. Педагогіка Ф.Ліста була спрямована на розвиток індивідуальності учня: він вважав, що «погана, але власна інтерпретація краще, ніж хороше копіювання» [4, с.271]. Добирав навчальний репертуар так, щоб максимально розкрити індивідуальні особливості учня. Вважав за потрібне поєднувати у репертуарі етюди й поліфонічні твори з творами класичного та романтичного стилів.

За свідченням учениці Ф.Ліста В.Буасьє, педагог багато грав у класі: його «показ був дуже цікавим, дуже наглядним і вельми повчальним» [1, с.43]. Побудова занять Ф.Лістом мала імпровізаційний характер: розпочати урок він міг з прослуховування гри учня, або з власного показу, іноді – з загальних зауважень. Це суттєво відрізнялось від загальноприйнятого у педагогів того часу плану уроку, де спочатку учень мав грати гами та вправи, потім етюди та поліфонічні твори і вже після них – п'єси. З роками педагог почав проводити уроки у формі «майстер-класів»: на заняття приходило до 25 молодих піаністів, клали ноти своїх творів на рояль і Ф.Ліст вибирав ті, що йому хотілось почути. Такі заняття могли тривати коло двох-трьох годин.

Ф.Ліст вимагав від своїх учнів швидкого й художньо виправданого вивчення музичних творів. Він навчав роботі над творами без інструменту: спочатку швидке мисленнєве прочитання тексту, потім розпізнавання поетичної будови твору (назви, літературного чи живописного підґрунтя), далі аналіз будови твору, розпізнавання найбільш важких місць, потім усвідомлення гармонічного скелету твору, тонального плану, кадансів, і, на закінчення, повторне мисленнєве прочитання твору повністю з максимальною увагою.

Ф.Ліст рекомендував розпочинати роботу над твором з його виконання від початку до кінця у якомога кращому вигляді. Потім потрібно було ретельно вивчити всі елементи авторського тексту. Для цього застосовувалась повільна гра твору декілька разів, підпорядкована різним завданням: за першим разом треба було зосередитися на скрупульозному виконанні нотного тексту; за другим – виявляти всі ритмічні особливості; за третім – зміни динаміки; за четвертим – звертати увагу на звукову перспективу, співвідношення різних голосів, мелодії і супроводу; за п'ятим – змінювати темп твору відповідно до його змісту. Після освоєння твору в повільному темпі Ф.Ліст пропонував переходити до його технічного опанування. На цьому етапі застосовувалась гра кожною рукою окремо, знаходження найбільш зручних комбінацій, гра у різних темпах, різними методами й прийомами, вивчення музичного матеріалу за розділами. На останньому етапі робота велася над втіленням авторського задуму та розкриттям художнього змісту твору. Під час занять Ф.Ліст вимагав максимальної концентрації на музичному матеріалі, його деталях і свідомому контролю власних дій. Наголошував на важливості дотримання послідовності як у заняттях в класі, так і дома.

Для ефективного оволодіння навичками читання з листка Ф.Ліст рекомендував своїм вихованцям дивитися на декілька тактів вперед, охоплюючи й сприймаючи таким чином музику в цілому. Для тренування пам'яті застосовувалися методи слухового запам'ятовування і логічного продумування.

Велику увагу в формуванні виконавської майстерності музиканта Ф.Ліст приділяв розвитку техніки. Він вважав, що становлення технічної майстерності відбувається в процесі творчої роботи над художніми завданнями і базується на вмінні слухати: «Техніка створюється з духу, а не з механіки» – стверджував музикант [4, с.145]. Від своїх учнів Ф.Ліст вимагав грати різні гами в октаву, терцію, всі види арпеджіо, трелі, акорди не менше трьох годин на день. Це сприяло розвитку гнучкості й еластичності пальців. Задля формування незалежності й рівної сили пальців педагог пропонував використовувати таку вправу: покласти п'ять пальців на клавіші і по черзі ними вдаряти, залишаючи решту пальців нерухомими. Рухатись слід по п'яти клавішах вперед, потім у зворотному напрямку, а далі – переходити з однієї тональності в іншу. Октави музикант рекомендував брати з широким розмахом, гнучким зап'ястком, м'яким опусканням руки і вчити їх гаммами, постійно піклуючись про рівність звучання. На думку Ф.Ліста, штрихи *non legato* і *staccato* є більш відповідними природі фортепіано, тому мають застосовуватися якомога частіше і досягнення досконалого їх виконання має бути пріоритетним для піаніста. У виконанні туше задля яскравого, вільного й чистого звучання радив спиратися не на кінчик пальця, а на подушечку.

Великим внеском у методику формування виконавської майстерності було створення Ф.Лістом системи «фундаментальних формул», оволодіння якими давало виконавцю технічну свободу у відтворенні музики. За ступенем складності музикант розподілив існуючі види та форми техніки на чотири класи: 1. октави та акорди; 2. тремоло й трелі; 3. подвійні ноти; 4. гами й арпеджіо. Постановка на перше місце крупної техніки була зумовлена бажанням Ф.Ліста починаючи з самих перших контактів з клавіатурою надати своїм вихованцям можливість відчувати її глибину. Ф.Ліст закликав своїх підопічних вправлятися не механічно, а усвідомлено і уважно. Працюючи над вправами учні повинні були дбати про однаковість прийому звуковидобування і рівність звучання, тому розпочинали вивчення з повільного темпу і уникали перенапруження рук. Надалі відбувалась гра вправ із застосуванням динамічних нюансів: від *pp* до *fff*. Опанування технічних формул у різних тональностях на практиці знайомило піаніста з гармонією: навчало транспонувати, гармонізувати, модулювати.

Типізація форм техніки у вигляді «фундаментальних формул» набувала індивідуалізації в залежності від художньо-стильових завдань. Ф.Ліст навчав своїх вихованців видозмінювати технічні прийоми зважаючи на художні та стильові особливості музичних творів. Він рекомендував завжди підпорядковувати технічне фразування художньому, що позначене автором за допомогою ліг, у виконанні відштовхуватись від чіткого розуміння мелодичної структури пасажу, змін у напрямках і формах рухів. Застосування «фундаментальних формул» дозволяло піаністу оволодіти певним типом руху та попередньо його автоматизувати, допомагаючи кращому зосередженню на творчому аспекті виконання [1].

Великим шанувальником таланту Ф.Шопена та Ф.Ліста, їхнім однодумцем, палким сповідувачем романтичних ідеалів був німецький композитор, музичний письменник та педагог Р.Шуман. Його виконавсько-педагогічні погляди у вигляді афоризмів викладені в «Життєвих правилах для музикантів». Аналіз «Життєвих правил» дає підстави стверджувати, що у формуванні виконавської майстерності Р.Шуман великого значення надавав вивченню основних законів гармонії та поліфонії: «не бійся слів: теорія, генерал-бас, контрапункт і т.п.; вони привітно підуть тобі назустріч, якщо ти зробиш відносно них *теж саме*» [5, с.5].

Композитор закликав виконавців вивчати історію музики та підкріплювати її слуханням зразкових творів різних епох. Зокрема, радив ретельно вивчати мистецтво класиків: «Грай старанно фуги великих майстрів, і насамперед Й.С.Баха. «Добре

темперований клавір» має стати твоїм хлібом насущним. Тоді ти безумовно станеш непересічним музикантом» [5, с.13]. «Добре темперований клавір» Й.С.Баха Р.Шуман вважав своєю найкращою граматиною. Ще в юнацькому віці він самостійно проаналізував одну за одною усі фуги композитора до їх 30 найтонших розгалужень і стверджував, що користь від цього була дуже великою. Р.Шуман зазначав, що творчість Й.С.Баха має морально укріплюючий вплив на людину в цілому, бо композитор був людиною у повній мірі, в ньому не було нічого мілкового, нездорового, все ним писалось немов би на вічні часи. У хвилини сумнівів і коливань Р.Шуман, за власним свідченням, звертався до творчості видатного музиканта, щоб отримати «прагнення і силу діяти й жити» [6, с.13].

Р.Шуман навчав музикантів поважати не тільки творчість корифеїв, а й без упередження ставитись до нових імен, з відкритим серцем йти назустріч новому. Педагог вважав, що музика має справляти тільки те враження, яке передбачав автор, «більшого не треба; все, що зверху цього – викривлення». Він різко засуджував модну на той час зовнішню віртуозність та бравурність, вузькоремісницький мертвий техніцизм: «техніка має вищу цінність тільки там, де вона слугує вищим цілям» [5, с.9-10]. І застерігав виконавців, що в гонитві за модою вони ризикують перетворитися на «фата, якого ніхто не поважає» [5, с.11]. Для музикантів, що жадають багатства й слави, педагог давав дуже влучні настанови: «Ставай все більш досконалим художником – все інше прийде само собою» і «Хай схвалення художника для тебе має більшу цінність, ніж визнання цілого натовпу» [5, с.24, 11].

По-справжньому музикальною Р.Шуман вважав ту людину, в якій музика «не тільки в пальцях, а й у голові, і в серці» [5, с.11], а задля цього потрібне живе й різнобічне спілкування з музичним мистецтвом: «особливо важливо мати справу з хором і оркестром», бо в них «знаходить своє вираження саме високе у музиці»; «співай старанно у хорі, особливо середні голоси», «прислухайся до голосів ..., досліджуй у яких регістрах вони мають найбільшу силу, а в яких можуть бути м'якими й ніжними»; «не втрачай нагоди пограти на органі: немає жодного інструменту, який би так само швидко мстився за неточність і бруд у творі й виконанні, як орган»; «частіше спостерігай за хорошими диригентами; разом з ними потихеньку можеш диригувати й сам – це принесе тобі ясність»; «ніколи не втрачай можливості прийняти участь у спільній грі – в дуетах, тріо і т.п.: це надасть твоїй грі свободу й жвавість», «частіше акомпануй співакам» [5, с.12-48].

Крім того, на думку Р.Шумана, музикант повинен вміти уважно спостерігати за життям: «дзвони, віконне скло, зозуля – прислухайся, які звуки вони утворюють»; «частіше бувай на лоні природи» та знайомитися з іншими мистецтвами й науками: «відпочивай від своїх музичних занять читаючи поетів»; «уважно прислухайся до всіх народних пісень – це скарбниця чудових мелодій; вони відкриють тобі очі на характер різних народів» [5, с.3-20].

Р.Шуман справедливо стверджував, що «учінню немає кінця» [5, с.25]. Особливу увагу педагог приділяв розвитку внутрішнього слуху музиканта: «Намагайся, навіть якщо у тебе невеликий голос, співати з листка без допомоги інструмента: витонченість твого слуху від цього буде зростати»; «розвивай свою уяву настільки, щоб ти міг утримати в пам'яті не тільки мелодію твору, а й відповідну їй гармонію», «розуміти музику, читаючи її лише очима» [5, с.6-7].

Д.Житомирський зазначає, що шумановські «Правила» потребують від музиканта вимогливості у великому й малому. Починаючи від цілей мистецтва, від ідейної принциповості художника («не грай того, від чого ти мав би внутрішньо відчувати стид» [5, с.11]) і закінчуючи безумовною вимогою – «завжди піклуйся про чистоту настройки твого інструменту» [5, с.6]. Ряд афоризмів говорять про дуже суттєві речі: мистецтво не терпить недбалості, розслабленості, виконання або створення абияк; завжди потрібна повна мобілізація сил, свіжість уваги й почуття, внутрішня відповідальність, одухотвореність. Р.Шуман наголошував, що «без ентузіазму у мистецтві не створюється нічого справжнього», а «закони моралі такі ж самі, як і закони мистецтва» [5, с.6-7].

Отже, розвиток теорії та методики музичного виконавства в епоху прогресивного романтизму був підпорядкований його естетиці, що ґрунтувалася на ідеях свободи творчості, людської самоцінності, емоційності.

У цей період видатні музиканти-піаністи, Ф.Шопен, Ф.Ліст, Р.Шуман, спрямовували свої педагогічні зусилля на розвиток індивідуальності, творчої самостійності, емоційності, уяви та художньої інтуїції учня. Вони навчали своїх вихованців свідомій роботі над музичним твором, глибокому емоційному осягненню музичного смислу, щирості та простоті у його відтворенні, а також, вимогливості до себе, внутрішній зібраності та відповідальності. Наголошували, що у справжнього музиканта музика має бути «не тільки в пальцях, а й у голові, і в серці» [5, с.11]. Становлення технічної майстерності відбувалося в процесі творчої роботи над художніми завданнями, базувалося на вмінні слухати і підпорядковувалося стилю музичного твору, творчій інтерпретації його змісту. Методичні здобутки педагогів-музикантів цього періоду були прогресивними й новаторськими, вони заклали міцні підвалини для подальшої розробки питань формування виконавської майстерності і стали основою психологічного напрямку фортепіанної педагогіки.

Література

- 1.Буасьє А. Уроки Листа / А.Буасьє; пер. с фр. Н.П.Корыхаловой. – Л.: Музыка, 1964. – 65 с.
- 2.Кремлев Ю.А. Очерки жизни и творчества Ф.Шопена / Ю.А.Кремлев. – М.: Музыка, 1971. – 276 с.
- 3.Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я.Мильштейн. – Л.: Музыка, 1981. – 114 с.
- 4.Мильштейн Я. Лист. – Т. 2 / Я.Мильштейн. – 2-е изд., расшир. и доп. – М.: Музыка, 1970. – 600 с.
- 5.Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / Ред. О.Соколова; Ред. пер. с нем. и посл. Д.В.Житомирского. – М.: Гос. муз. изд., 1959. – 40 с.
- 6.Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. – Leipzig, 1904. – 217 s.

Reference

- 1.Buas'e A. Uroky Lysta / A.Buas'e; per. s fr. N.P.Korykhalovoy. – L.: Muzyka, 1964. – 65 s.
- 2.Kremlev Yu.A. Ocherky zhyzny y tvorchestva F.Shopena / Yu.A.Kremlev. – M.: Muzyka, 1971. – 276 s.
- 3.Myl'shteyn Ya. Sovety Shopena pyanystam / Ya.Myl'shteyn. – L.: Muzyka, 1981. – 114 s.
- 4.Myl'shteyn Ya. Lyst. – T. 2 / Ya.Myl'shteyn. – 2-e yzd., rasshyr. y dop. – M.: Muzyka, 1970. – 600 s.
- 5.Shuman R. Zhyznennye pravyla dlya muzykantov / Red. O.Sokolova; Red. per. s nem. y posl. D.V. Zhytomyrskoho. – M.: Hos. muz. yzd., 1959. – 40 s.
- 6.Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. – Leipzig, 1904. – 217 s.

Статья посвящена изучению педагогических взглядов и методических рекомендаций выдающихся музыкантов эпохи романтизма – Ф.Шопена, Ф.Листа, Р.Шумана – по формированию исполнительского мастерства пианистов. Проанализированы их прогрессивные и новаторские методические достижения, ставшие основой психологического направления фортепианной педагогики.

Ключевые слова: Ф.Шопен, Ф.Лист, Р.Шуман, эпоха романтизма, исполнительское мастерство пианистов.

The article is devoted to the study of educational views and methodical recommendations of prominent musicians of the era of Romanticism – F. Chopin, F.Liszt, R.Schumann – on forming performance skills of pianists. Also in the article was analyzed their progressive and innovative methodological achievements that formed the basis of the psychological direction for piano pedagogy. It was found that outstanding musician – pianists like F. Chopin, F.Liszt, R.Schumann directed their educational efforts to the development of individuality, creative autonomy, emotions, imagination and artistic intuition of the student. They taught their pupils to work consciously on the music composition, deep emotional comprehension of the musical meaning, sincerity and simplicity of its playback, high demands to themselves, internal discipline and responsibility. They

emphasized that music of the real musicians had to be "not only in the fingers, but also in the mind and in the heart". The formation of technical skill was formed during the process of creative work on the artistic tasks, based on listening skills and subordinated to the style of music composition, creative interpretation of its content.

Keywords: *F.Chopin, F.Liszt, R.Schumann, era of Romanticism, performance skills of pianists.*

УДК 378.147:786.2

Ревенчук В. В.

ПЕДАГОГІЧНЕ КЕРУВАННЯ ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ НАВЧАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

У статті розглядається проблема організації навчальної взаємодії викладача та студента у музично-освітньому процесі. Роз'яснено сутність педагогічного керування, сформульовано методологічно важливий висновок щодо керування навчальною взаємодією за функціональною моделлю (формулювання мети, визначення інформаційного забезпечення, прогнозування, прийняття рішення, виконання, контроль та оцінювання результатів, коригування), уточнено сутність кожного компонента цієї моделі в процесі інструментально-виконавської підготовки студента. Пропонується використання інтегруючих методів художньо-педагогічного спілкування та навчально-виконавської активності як основи педагогічного керування процесом перебігу навчальної взаємодії у класі фортепіано.

Ключові слова: *педагогічне керування, керованість студента, навчальна взаємодія викладача та студента, мета та зміст навчальної взаємодії, методи організації навчальної взаємодії (художньо-педагогічне спілкування) та методи навчання гри на фортепіано (навчально-виконавська активність).*

Визнання самоцінності особистості студента й важливості кожної миті навчального буття для формування майбутнього фахівця вимагає такої організації навчальної взаємодії, яка б забезпечувала його якісну підготовку. Вагомість досвіду організації навчальної взаємодії для професійної діяльності вчителя музики актуалізує значущість методичних засад взаємодії в інструментально-виконавській підготовці студентів музичних факультетів.

Феномен *взаємодії* дістав ґрунтовне висвітлення у філософській (М. Каган) і психолого-педагогічній літературі (О. Бодальов, Л. Виготський, Г. Костюк, О.М. Леонт'єв, С. Рубінштейн та ін.). Досить широко проблема взаємозумовленості якості виконавської підготовки та налагодження стосунків між учителем та учнем розкрита в науково-методичній літературі, присвяченій інструментально-виконавській діяльності (Л. Баренбойм, О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, М. Фейгін та ін.). У галузі музично-педагогічної освіти ця проблема частково представлена в дослідженнях питань художньо-педагогічного спілкування (Л. Коваль); поліхудожнього виховання майбутнього вчителя музики (О. Щолокова); його виконавської підготовки (О. Бурська, І. Гринчук, Л. Гусейнова, Н. Згурська, В. Крицький, І. Мостова, В. Шульгіна та ін.); професійно-творчих умінь (Г. Побережна); музично-стильових уявлень (Т. Буцяк, О. Щербініна) тощо.

На наш погляд, ключем до розв'язання багатьох проблем, які існують у сфері музично-педагогічної освіти, є оптимальна організація навчальної взаємодії викладача та студента. Ми розуміємо навчальну взаємодію як цілісну, динамічну педагогічну систему, яка є переплетенням об'єктивних (функціонально-рольових) і суб'єктивних (індивідуально-особистісних) чинників (В. Кан-Калик, О. О. Леонт'єв); складним поєднанням художніх, педагогічних та організаційних аспектів (Г. Нейгауз, К. Ігумнов). Вона передбачає цілеспрямовану організацію, керованість (а не стихійність, спонтанність), спрямування на особистісне, суб'єктне становлення студента, розвиток його індивідуальних здібностей (І. Бех, О. Пехота); поглиблення свого розуміння музичного мистецтва (Б. Асаф'єв,