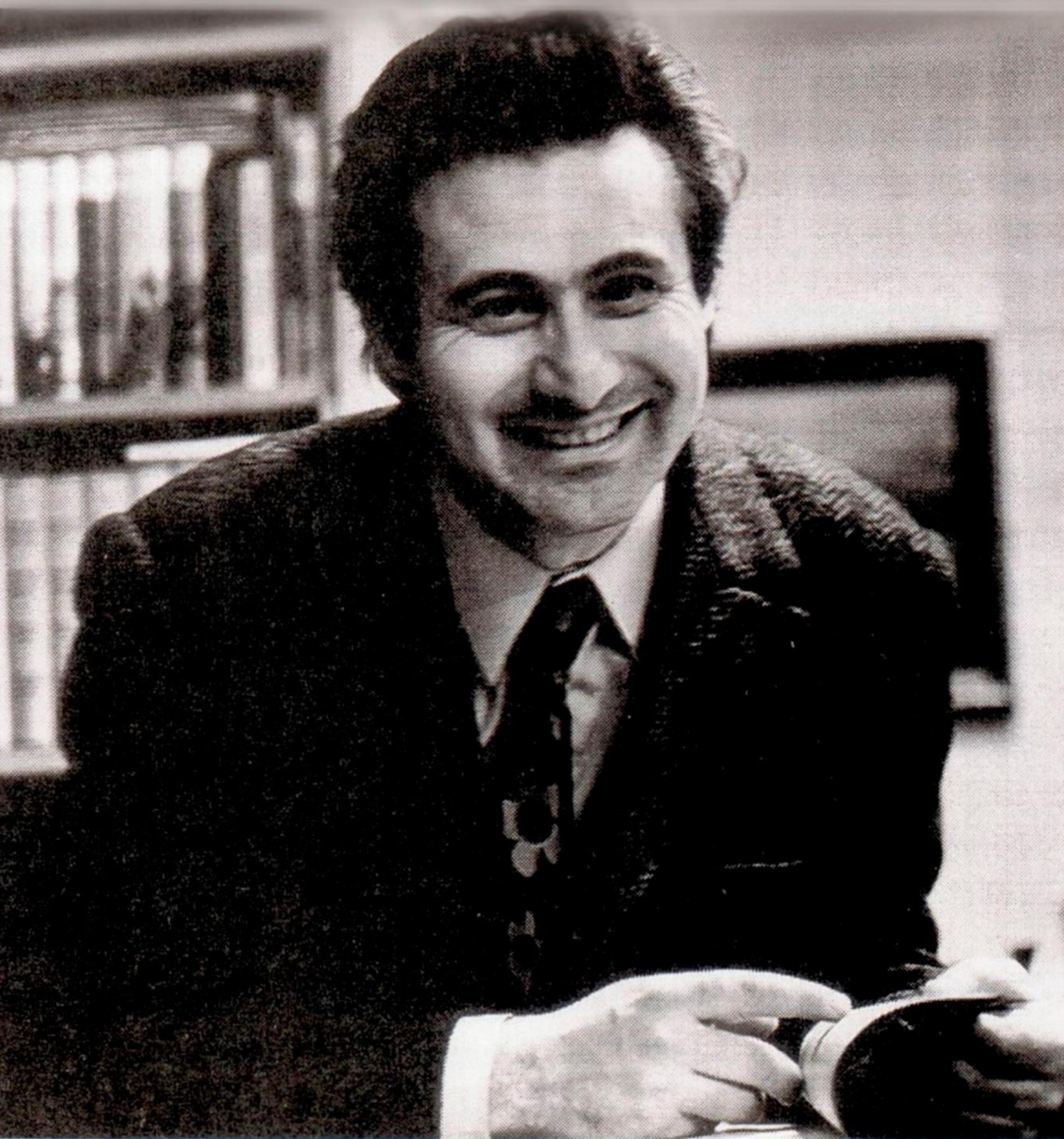


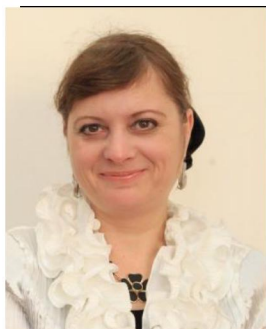
ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2023 № 5 (25)

Сетевое издание
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

Редакционный совет



Щербакова Анна Иосифовна

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

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– Chairman of the Editorial Board



Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

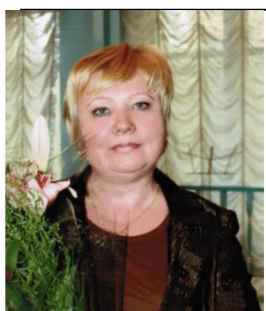


Ануфриева Наталья Ивановна

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

Anufrieva Natalia I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State Institute of Culture



Буянова Наталья Борисовна

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

Buyanova Natalia B.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Каменец Александр Владленович

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

Kamenets Alexander V.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Russian State Social University



Каминская Елена Альбертовна

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

Kaminskaya Elena A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



Кизин Михаил Михайлович

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

Kizin Mikhail M.

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Корсакова Ирина Анатольевна

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

Korsakova Irina A.

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pchelintsev Anatoly V.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Радынова Ольга Петровна

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

Radynova Olga P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Смирнов Александр Владимирович

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

Smirnov Alexander V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art

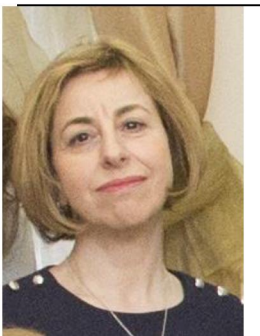


Цыпин Геннадий Моисеевич

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

Tsypin Gennady M.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Academician of Pedagogical and Social Sciences, Chief Researcher of the Faculty of Training of Scientific and Pedagogical Personnel of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Шабшаевич Елена Марковна

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

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Юнусова Виолетта Николаевна

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

Yunusova Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна

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

– *главный редактор*

Korsakova Irina Anatolyevna

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *Editor-in-Chief*

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *заместитель главного редактора*

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *deputy Editor-in-Chief*

Шабшаевич Елена Марковна

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

– *ответственный редактор*

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *responsible editor*

Ганичева Юлия Владимировна

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

Ganicheva Yulia V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Грекова Любовь Валентиновна

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

Grekova Lyubov V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Логвинова Ирина Владимировна

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

Logvinova Irina V.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Печерская Александра Борисовна

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

Pecherskaya Alexandra B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shaikhutdinov Rustam R.

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Учредитель:

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

Founder:

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

Свидетельство о регистрации

ЭЛ № ФС77-72669 от

Certificate number

ЭЛ № ФС77-72669

Издается 6 раз в год

Published 6 times a year

Главный редактор: И.А. Корсакова –

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

Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

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

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

The subject area of the journal is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

Почтовый адрес:

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Веб-сайт: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

Postal address:

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

Phone: 8 (499) 194-12-35

Website: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

E-mail: vestnik.mgim@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Пчелинцев А.В.</i> Аранжировка как семантический код массовой музыкальной культуры.....	9
<i>Васильева Е.Н.</i> Искусство и философия как формы самосознания культуры.....	20
<i>Папин В.К., Буянова Н.Б.</i> Дефиниция «музыкальная культура» в контексте современного образования....	29
<i>Савченко Г.Ю.</i> «Где не хватает слов, говорит музыка»: Четыре прелюдии для камерного оркестра Бориса Чайковского	36
<i>Мамбетова Г.Р.</i> Структурный анализ крымскотатарских народных песен.....	50

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

<i>Кремлева М.Б.</i> А. Шнитке – В. Высоцкий: о времени и о судьбе	58
---	----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>Диденко Ю.В.</i> Креативный уровень развития исполнительских компетенций у студентов-пианистов в вузе	67
<i>Соловей А.И.</i> Электронная музыка в оркестровых произведениях современных композиторов.....	76
<i>Куприянова А.А., Лачинова Т.С.</i> Музыкально-просветительская деятельность В.Ф. Одоевского: «Музыкальная грамота, или Основания музыки для немусыкантов»	83
<i>Луковников А.Ю.</i> О расширении учебного репертуара студентов-пианистов в рамках дисциплины «Концертмейстерское искусство»	95

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

<i>Марков С.В.</i> Мультимедиа технологии в музыкальном вузе: специфика и опыт применения	107
<i>Дин Яо</i> Стилевые особенности жанра Хэнаньской драмы (юйцзюй) на примере оперы «Хуа Мулан»	116
Фотогалерея	129
Информация для авторов	137

CONTENT

MODERN RESEARCH

<i>Pchelintsev Anatoly V.</i> Arrangement as a Semantic Code of Mass Musical Culture	9
<i>Vasilyeva Evgeniya N.</i> Art and Philosophy as Forms of Cultural Self-Awareness	20
<i>Papin Vladimir K., Buyanova Natalia B.</i> The Definition "Musical Culture" in the Context of Modern Education	29
<i>Savchenko Gleb Yu.</i> «There where Words are failed, Music speaks»: Four Preludes for the Chamber Orchestra by Boris Tchaikovsky	36
<i>Mambetova Gulshen R.</i> Structural Analysis of Crimean Tatar Folk Songs	50

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

<i>Kremleva Maria B.</i> A. Schnittke – V. Vysotsky: about Time and Fate	58
---	----

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Didenko Yuri V.</i> Creative Level of Development of Performing Competencies among Student Pianists at the University	67
<i>Solovey Alla I.</i> Electronic Music in Orchestral Works by Contemporary Composers	76
<i>Kupriyanova Anna A., Lachinova Tatyana S.</i> Musical and Educational Activities of V.F. Odоеvsky: "Musical Literacy, or The Foundations of Music for Non-Musicians"	83
<i>Lukovnikov Alexey Yu.</i> On the Expansion of the Educational Repertoire of Student Pianists within the Framework of the Discipline "Concertmaster Art"	95

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Markov Sergey V.</i> Multimedia Technologies at a Music University: Specifics and Application Experience	107
<i>Ding Yao</i> Stylistic Features of the Genre of the Henan Drama (Yuju) on the Example of Opera "Hua Mulan"	116
Photogallery	129
Information for authors	137

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А.В. Пчелинцев

АРАНЖИРОВКА КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОД МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ARRANGEMENT AS A SEMANTIC CODE OF MASS MUSICAL CULTURE

Аннотация. Статья посвящена исследованию генетических связей аранжировки с её проявлениями как метода художественного творчества в массовой музыкальной культуре. Способность музыкального произведения к вариативности своего бытийного статуса в конкретных исторических условиях и возможность обрести новый облик сквозь призму форм, стилей и жанров данной эпохи основывается, по мнению автора, на соотношении стабильных и мобильных компонентов оригинала и его версии. Обращение к практике музыкального прошлого позволяет выявить устойчивые тенденции, которые унаследовала массовая культура от предшествующих форм трансформации оригинала. В статье предпринята попытка выявления очевидных связей музыкальных событий прошлого с такими популярными явлениями, как кавер и классический кроссовер, ставшими одним из форматов современного бытия музыкального произведения.

Ключевые слова: аранжировка, обработка, музыкальный первоисточник, классический кроссовер, кавер, жанр, стиль.

Abstract. The article is devoted to the study of the genetic connections of arrangement with its manifestations as a method of artistic creativity in mass musical culture. The ability of a musical work to vary its existential status in specific historical conditions and the ability to acquire a new look through the prism of forms, styles and genres of a given era is based, according to the author, on the relationship between the stable and mobile components of the original and its version. Turning to the practice of the musical past allows us to identify stable trends that mass culture inherited from previous forms of transformation of the original. The article attempts to identify obvious connections between musical events of the past and such popular phenomena as cover and classical crossover, which have become one of the formats of the modern existence of a musical work.

Keywords: arrangement, processing, musical source, classical crossover, cover, genre, style.

Массовая музыкальная культура достаточно давно стала объектом внимания многочисленных исследований в зарубежной и отечественной науке, и потребность в осмыслении происходящих процессов только возрастает, несмотря на её «непростые отношения с академическим музыкознанием» (А. Цукер). Их толкование должно исходить из понимания того, что основным

композиционным инструментарием и особым видом творчества в этой специфической сфере является аранжировка как метод работы с заимствованным первоисточником. И при всём разнообразии, а в известном смысле – и разнообразии мнений в отношении этого вида творческой деятельности, аксиомой остаётся неоспоримый факт, что современная массовая музыкальная культура вне аранжировки не существует. Вместе с тем, каждый исторический период уславливает свойственные ему закономерности в отношении методов трансформации, и их эволюция неизбежно рождает бесконечные в своей множественности подходы к первообразу, когда «музыка на музыку» становится нормой, что имеет глубокий исторический смысл. Поэтому главным направлением исследуемой проблемы остаётся поиск соотношения стабильного и мобильного компонентов как сочетания неизменности заимствованного и подвижности трансформируемого элемента произведения, т.к. «способ изложения находится в прямой зависимости от способа мышления, который непрерывно исторически изменяется» [3, с. 9].

Когда произведение получает в результате его переосмысления несколько отличающиеся друг от друга варианты, возникает эстетическая дилемма, решение которой лежит в плоскости свойств самого музыкального произведения, наделенного не только способностью к вариативности бытийного статуса в конкретных исторических условиях, но и потенциальной возможностью обрести новый облик сквозь призму форм, стилей и жанров данной эпохи. И таким инструментом, регулирующим соотношение стабильных и мобильных компонентов оригинала и его версии, является аранжировка, позволяющая, с одной стороны, сохранить содержательные контуры и форму оригинала, или включить механизмы, при которых она становится уже методом художественного творчества, дающим первоисточнику новую жизнь в условиях трансформации стилевых, жанровых, ладогармонических и фактурных особенностей – с другой.

Каким же образом в современной массовой музыкальной культуре реализуются методы аранжировки как её основного инструмента? Какие принципы переработки музыкального произведения наиболее востребованы в настоящее время и как эволюционировали сами методы трансформации оригинала внутри этой субкультуры? Дать исчерпывающие ответы на поставленные вопросы невозможно уже по той причине, что слишком велико ускорение, с которым меняется панорама явлений в этой сфере, и очень коротким

бывает их жизненный цикл. Вместе с тем, ретроспективный взгляд, обращающий нас к практике музыкального прошлого, позволяет вполне определенно судить о роли аранжировки в массовой культуре там, где на протяжении длительного времени уже сложились традиции и наметились устойчивые тенденции в методах работы с первоисточником, усвоенных и унаследованных от предшествующих форм преобразования оригинала или эволюционировавших к совершенно новым.

Ранние формы аранжировки вряд ли репрезентативны по отношению к современным формам бытования этого метода творчества в массовой культуре. Тем не менее, можно говорить о несомненных её генетических связях с музыкальной культурой прошлого. В самых общих чертах это выражается в традиции заимствования материала, которая открывает путь к созданию нового произведения. То, что в XX-XXI вв. обретёт устойчивые очертания в контексте массового музыкального сознания под названием классический кроссовер (*classical crossover*), находит в опосредованных формах проявление в более ранних эпохах. Средневековье и Возрождение в этом отношении менее показательны, но сама практика использования в качестве *cantus prius factus* григорианского хорала, а также одnogолосных светских и народных песен, оказавших существенное влияние на развитие многоголосных песенных форм, становится мощным импульсом к развитию методов работы с заимствованным материалом. Впоследствии на принципах трансформации первоисточника в форме цитирования, которым может стать любая музыкальная тема или жанрово-стилевая модель в новой аранжировке, будет основан и классический кроссовер, синтезировавший элементы академической музыки и поп-рок культуры. Генетические истоки этого явления обращают наш взор к музыке прошлого.

Если говорить о соотношении стабильного и мобильного компонентов в ранних образцах, которые по праву можно считать прообразом аранжировки, то менестрельная культура Средневековья, импровизационная по своей природе, обнаруживает первые опыты взаимодействия с заданным первоисточником. В этот период можно говорить лишь о первых ростках методов трансформации, где неизменный компонент (например, шансон или немецкая *Lied*), выполняющий роль меломодели (М. Сапонов), в процессе исполнения подвергается изменениям на основе принципов вариантности и формульности, предполагающих безраздельное господство импровизации. Перебрасывая арку к музыкальным явлениям XX века, можно заметить почти буквальное

сходство названных принципов с организацией самой ранней формы аранжировки, сложившейся в традиционном джазе – т.н. «head arrangement» – мысленная («из головы») аранжировка [7, с. 79]: недостаточная музыкальная грамотность музыкантов того времени вынуждала их заранее обговаривать все формообразующие компоненты исполняемой версии и широко использовать комбинаторику структур и заранее заготовленные тематические элементы. Впоследствии такие принципы организации композиционной структуры лягут в основу джем-сэйшнс (Jam sessions), но на более высоком профессиональном уровне.

Следующий шаг на пути к дальнейшему развитию мобильных форм трансформации оригинала был сделан в эпоху Возрождения. Речь пока не идёт о взаимном пересечении стилевых признаков разных сочинений в одном произведении, как это случится позже, но всё отчетливее проявляется тенденция усиления выразительных свойств первоисточника и широкого распространения практики, которая приведет к созданию многочисленных его вариантов. И этот метод уже напрямую смотрит в будущее и станет фундаментом современных принципов трансформации заданной музыкальной модели. Такому развитию событий в значительной мере способствовало также усиление авторского начала, немислимого в более ранние эпохи. Теперь композитор получил большую свободу, связанную с постепенным расширением спектра технических приемов в области фактурных и интонационных средств. В этот период широкое распространение получила месса-пародия, в которой заимствованный материал мог быть представлен в измененном виде, и эти первые шаги к индивидуализированности авторского высказывания в работе с первоисточником имели существенные последствия для музыкальной практики XX века. Полистилистика как важнейший эстетический принцип, ведущий происхождение из прошлого и опирающийся на совмещение разнородных стилевых моделей, стала устойчивым композиционным методом в современной музыке и придала ей новый смысл. Ещё одним достижением эпохи Возрождения в отношении работы с заданным первоисточником стала возможность популяризации вокальной музыки благодаря созданию многочисленных инструментальных версий, что впоследствии отразится в бурном всплеске интереса к транскрипциям в XIX веке и стремительном распространении методов переосмысления заимствованного музыкального материала в исполнительском искусстве XX-XXI столетий.

Очевидность связей с музыкальными событиями прошлого выражается, как было отмечено выше, во множественности интерпретаций одного и того же источника – принципа, который найдёт прямое продолжение в массовой музыкальной культуре. Речь, в частности, идёт о таком популярнейшем в музыкальной индустрии явлении, как кавер (cover), получившем различные наименования – кавер-версия (cover version), кавер-версия песни (cover song), ремейк (remake). В любом случае, речь идёт о новом исполнении или новой записи хита, отличной от оригинального исполнителя или автора песни и относится к любой версии, появившейся вслед за оригиналом [11]. Расцвет этого направления приходится на начало 50-х годов прошлого века, когда в хит-парадах появились композиции Пола Уильямса (Paul Williams) 1949 года «The Hucklebuck» и Хэнка Уильямса (Hank Williams) 1952 года «Jambalaya», написанных в стиле «коктейле», «замешанном» на кантри-вестерн, хонки-тонк, кантри-блюз, и получивших вскоре множество версий. Особенностью кавер-версий в это время стал приоритет самой песни перед исполнителем, чему в не малой степени способствовали многочисленные грамзаписи и публикации нот, позволявшие создать условия для появления конкурирующих друг с другом вариантов. Период, отмеченный некоторой обезличенностью исполнителя, длился недолго, и уже с середины 50-х годов кавер-версиями (или переработками, или интерпретациями) стали называть исполнения, отдающие дань уважения оригинальному исполнителю или группе. Иногда версии имели больший успех, чем оригинал, как это случилось с песней Боба Дилана «All Along the Watchtower» в кавер-версии Джими Хендрикса: Дилан даже изменил свой стиль исполнения, приблизив его к версии Хендрикса [12]. Никакого парадокса в этом нет, т.к. подобные прецеденты имели место и в прошлом. К настоящему времени сложились три типа исполнительства, использующего кавер-версии в своем репертуаре: 1) кавер-группы, исполняющие популярные хиты всех времен; 2) трибьют-группы, специализирующиеся на композициях хорошо известного коллектива или подражании стилю отдельного исполнителя и 3) музыканты, посвятившие себя возрождению какого-либо стиля, популярного в более ранние времена.

Сознательно не относя кавер-музицирование ни к одной из важнейших категорий музыкознания – жанру или стилю – по причинам, которые будут озвучены ниже, отметим, что, при всём многообразии видов музыкальных коммуникаций, кавер-версия однозначно сводится к категории простых, пе-

сенных форм, наиболее типичных для ранних форм аранжировки. По большому счету, всё, что мы слышим в виде версий хорошо известных хитов всех времён и народов в любых вокальных форматах, и есть кавер. Но, как бы ни называли в англоязычной традиции это музыкальное явление – cover version, cover song, reworking, updating, interpretation, remake, revival, – генетически оно восходит к одному из принципов аранжировки, когда она берёт на себя функцию «более «простых», «технических» категорий – переложения и обработки, в отличие от более креативных и сложных, приводящих к новому художественному результату. Характерно и то, что кавер не подразумевает каких-либо стилевых пересечений в отличие от классического кроссовера, развивающегося в массовой культуре XX века «параллельным курсом». Его с определенными оговорками можно назвать более высоким уровнем жанрово-стилевого симбиоза, эклектичного по своей природе, но, тем не менее, занявшего определенную нишу в массовой музыкальной культуре и уходящего корнями в музыкальную историю прошлого. Сравнение с образцами композиторской практики прошлого, содержащими жанрово-стилевые связи заимствованного первоисточника с индивидуальным почерком обнаруживает опосредованное сходство с методами, нашедшими отражение в настоящем.

Практика перевода оригинала в иное стилевое поле нашла широкое распространение на рубеже XVIII–XIX столетий в связи со всплеском интереса на европейском континенте к традиционной народной музыке, и «эта тенденция была не столько данью моде, сколько эстетическим запросом на непосредственность, простоту, естество, свойственные народной поэзии и народной песне» [8, с. 49]. Почти синхронные процессы с некоторым временным разрывом происходили как в Западной Европе, так и в отечественном музыкальном искусстве. Многочисленные обработки образцов народного мелоса, выполненные великими мастерами прошлого, открыли путь к развитию методов трансформации фольклорного первоисточника. Вслед за Й. Гайдном и Л. Бетховеном, обозначившими грани взаимодействия профессиональной практики и народного (в частности, кельтского) мелоса, к подобной практике на национальном материале позже обратились М. Балакирев, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, С. Ляпунов и другие. Каждый из них по-своему обозначил индивидуальное видение преломления фольклора сквозь призму собственного стиля.

Его преобладание отчетливо прослеживается, например, в ранних обработках шотландского, валлийского и ирландского мелоса, выполненных

Й. Гайдном между 1792 и 1795 годами. Эти обработки не были отмечены чертами национального своеобразия, и композитор далеко не сразу пришёл в них к поиску самобытности, свойственной первоисточникам. [8]. Но лучшие в своей художественной завершенности миниатюры, которые, вероятно, можно назвать последней любовью долгой творческой жизни Й. Гайдна, ярко отражают национальный колорит первоисточников, подчеркнутый использованием ладовой переменности, преобладанием плагальности в каденциях, почти полным отсутствием тонико-доминантовых отношений и изобретательности в фактурных решениях, подчеркивающих своеобразие кельтского мелоса.

Обработки Л. Бетховена, в большинстве своем ставшие отражением собственного стиля, также претерпели эволюцию методов работы с шотландским музыкальным фольклором. Композитор чутко вслушивается в характер кельтских мелодий, который передаёт с помощью целого спектра тщательно отобранных приёмов, направленных на точную передачу характера и глубокого своеобразия первоисточника. Структура кельтского мелоса, благодаря наличию признаков вводнотоновости, нередко провоцирует композитора на гармонизации, «часто совпадающие с точки зрения интонационности с “европейскими ценностями” того времени» [8, с. 168]. Наиболее удачны обработки, где Л. Бетховен проявляет изобретательность фактурных и гармонических решений, удивительно точно отражающих танцевальный и жанровый колорит народных сценок. Но главная заслуга композитора состояла в том, что он открыл пути трансформации фольклорного первоисточника в контексте полноценного композиторского процесса благодаря особенностям мышления оркестрового типа.

М. Балакирев, как и блестящая плеяда его современников, опирающихся, в отличие от Й. Гайдна и Л. Бетховена, не на инонациональный фольклор, а на русскую крестьянскую песню, обнаруживает в своих обработках глубинные генетические связи с ней. Композитор чутко уловил ладовую логику крестьянского песенного фольклора, основанную на терцовых, квартковых и квинтовых ладовых звеньях, «взаимно сопряженных у каждого народа по своему» [2, с. 210]. Поэтому то постоянство, с которым М. Балакирев избегает при гармонизации основных тонов в басу и вводнотоновости, типичной для норм западноевропейской музыки, устанавливает приоритет субдоминантовой сферы, применяет свойственные крестьянскому мелосу элементы подголосочной полифонии, – всё это делает его обработки удивительно близкими генетическому коду национального музыкального мышления.

Обработки П. Чайковского, как и его творчество в целом, также концептуально связаны с русской музыкой, но, в отличие от кучкистов, опирающихся на архаику старинной крестьянской песни, композитор всегда преобразует её в авторскую мысль в контексте определенных жанровых параметров, «связывающих воедино содержательную сторону искусства и технические средства выразительности» [6, с. 4]. В этом отношении творческие поиски П. Чайковского были всегда направлены на поиск гармонических и фактурных средств, которые впоследствии станут основой будущих сочинений, связанных с тонкой передачей национального своеобразия, и обнаруживающих связь композиции и аранжировки на генетическом уровне.

Н. Римский-Корсаков, может быть, даже больше, чем некоторые его современники, испытал влияние народного мелоса на формирование собственного стиля. Уникальность метода композитора по преобразованию первоисточника состояла, прежде всего, в переинтонировании его ладогармонической организации. При исключительно бережном отношении к первообразцу, композитор, вместе с тем, полагал, что «имел полное право наряжать песню и в родные, и в заморские уборы, если только они шли к облику песни» [10, с. 349], считая национальную исключительность в отношении обработки народной песни неуместной. Отсюда – некоторый стилистический диссонанс, который отдельным обработкам придают элементы западноевропейской ладогармонической системы. Вместе с тем, уникальный стилистический сплав большинства аранжировок Н. Римского-Корсакова всегда проистекал из удивительно точного, при этом интуитивного понимания ладовых, фактурных и гармонических особенностей народной песни, в те времена ещё не раскрытых.

Творческие принципы А. Лядова в подходах к аранжировке народной песни на первый взгляд, в целом, совпадают с методами его старших современников – М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. Эти тенденции были охарактеризованы Б. Асафьевым как «стилизация гармонического мышления под ладовый строй песни» [1, с. 118]. Но его обработки заметно отличает наибольшая органичность сопровождения, генетически связанная с такими свойствами народного мелоса, как гетерофония, модальность, вариантность и фактически полное отсутствие признаков западноевропейского ладогармонического мышления. При всей их аскетичности и рельефном выделении напева они безошибочно узнаваемы и наделены тонким художественным вкусом.

Казалось бы, что общего между особенностями аранжировки фольклорного первоисточника в контексте собственного творчества названных композиторов и классическим кроссовером – музыкальным явлением современности? В обоих случаях речь идёт о привлечении заимствованного музыкального материала и его стилевом переинтонировании, где «массовым жанром» в первом случае выступает народная песня в облике законченной миниатюры, вышедшей из-под пера профессионального композитора академического направления, и образцы поп-рок культуры как образцы массовых жанров современности, стремящиеся установить стилевые связи с академической музыкой. Она, вместе с тем, и не нуждается в «осовременивании» с целью знакомства с классической музыкой публики, необремененной подобными потребностями. И никакая популярная музыка не может прийти на смену классической культуре и заместить её, как о об этом пишут в некоторых исследованиях [9]. Все дело в запросах времени, существенно меняющихся от поколения к поколению, и общем упадке культуры в современном обществе, что не отменяет необходимости четко дифференцировать эти разнополярные явления и своевременно осмысливать новые.

Попытки отнести классический кроссовер к одной из фундаментальных музыкальных понятий – жанру или стилю – вполне оправданы стремлением научной мысли объяснять явления, которые так или иначе совпадают со сложившимися в музыкознании устойчивыми категориальными дефинициями. Классическому кроссоверу присваивают и более обобщенные определения, такие, как «направление в музыкальном искусстве», «синтетический вид музыкального искусства» и другие [4]. Причем, в одной и той же работе он может быть назван и музыкальным стилем, и жанром, и направлением, что вносит ещё большую терминологическую путаницу [9]. Сложившуюся картину частично проясняют поиски генетических корней, приводящих к пониманию кроссовера как феномена, образующегося в результате утраты тем или иным видом музыки «первичного набора культурных кодов, тем самым превращаясь в более толерантное к вкусам и предпочтениям широкой аудитории культурное явление» [10, с. 301].

На этом пути исследователи не усматривают ещё одну закономерность: как бы ни сочетались в музыкальном кроссовере различные по стилю компоненты академического искусства и поп-рок культуры, какие бы жанровые связи и пересечения ни приводили к созданию нового произведения, в его основе, несомненно, лежит принцип создания «музыки на музыку», ведущий в генезисе

к аранжировке как универсальному композиционному методу. И кроссовер легко его «усвоил» и, более того, дал жизнь ещё одному своему проявлению в исполнительстве, связанному с синтезом его различных форм – академического, народного, эстрадно-джазового – в рамках одной музыкальной композиции, а также взял на себя функции чисто технического компонента в музыкальной индустрии, когда «медиа-продукт оказывается представленным в двух или более хит-парадах, посвященных разным жанрам» [4]. Типичными для кроссовера становятся и коллажные принципы организации музыкальной ткани, ведущие происхождение от мессы-пародии эпохи Возрождения, приведшей впоследствии к полистилистическим явлениям в музыке XX века.

Многомерность модели рассматриваемого объекта – классического кроссовера, представляющей собой «причудливый сплав интеллектуализма и доступности, артизированнойности и функциональности, традиционализма и инновационности» [5, с. 3], находящей выражение в многообразных формах проявления, позволяет констатировать, что феномен этого явления корнями уходит в искусство аранжировки, тесно связан с ней на генетическом уровне и представляет собой один из форматов современного бытия музыкального произведения, в котором становятся возможными полижанровые, полистилистические или просто их эклектичные пересечения на основе различных типов исполнительства в условиях разнообразных способов репрезентации в массовом мультикультурном пространстве.

Литература

1. Асафьев Б.В. О народной музыке / Сост., вступ. ст. и коммент. И.И. Земцовского, А.Б. Кунанбаевой. – Л.: Музыка : Ленингр. отд-ние, 1987. – 247 с.
2. Балакирев М.А. Русские народные песни: Для одного голоса с сопровожд. ф.-п. / Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музгиз, 1957. – 375 с.
3. Готлиб А.Д. Основы техники транскрипции для двух фортепиано: дис. ... канд. иск. – Саратов, 1942. – 111 с.
4. Данько Л.И. Classical crossover: эволюция и формы проявления // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 5 (84). – С. 284–289.
5. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудио-визуальной культуре: автореф. дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург. – 2013. – 23 с.
6. Евсеев С.В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского / Ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. – М.: Музыка, 1973. – 137 с.
7. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. – Ростов-н/Д: Феникс, 2008. – 190 с.

8. Пчелинцев А.В. Феномен аранжировки: история, теория, практика. – М.: Издательский дом «Научная библиотека», 2020. – 504 с.
9. Семенченко Е.В. Классический кроссовер как объект массовой культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 1. – С. 165-167.
10. Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века. дис. ... д-ра иск. – Ростов-на-Дону, 2018. – 366 с.
11. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – 560 с.
12. Magnus P.D. A Philosophy of Cover Songs. Open Book Publishers. – 2022. –pp. 3–27. – URL: <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0293> (дата обращения: 24.08.2023).
13. Song Review by John Bush. – URL: <https://www.allmusic.com/song/all-along-the-watchtower-mt0000977645> (дата обращения 28.08.2023).

Пчелинцев Анатолий Васильевич,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

Anatoly V. Pchelintsev,
Doctor of Art History,
Professor of Department of Philosophy, History,
Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music institute
e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ КАК ФОРМЫ САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ

ART AND PHILOSOPHY AS FORMS OF CULTURAL SELF-AWARENESS

Аннотация. Невозможно представить культуру без философской мысли или без художественных ценностей. Стиль мышления, который пронизывает народные изречения, сказки и песни, книги, картины и скульптуры, свидетельствует о философском мышлении и способности воспринимать и преобразовывать мир эстетически. Философия, наука и искусство позволяют художникам выразить себя и затрагивать новые философские вопросы, в этом выражается плюралистический, трансдисциплинарный подход, получивший развитие в эпоху постмодерна.

Ключевые слова: искусство, философия, культура, междисциплинарность, наука.

Abstract. It is impossible to imagine a culture without philosophical thought or without artistic values. The style of thinking that permeates folk sayings, fairy tales and songs, books, paintings and sculptures, testifies to philosophical thinking and the ability to perceive and transform the world aesthetically. Philosophy, science and art allow artists to express themselves and touch on new philosophical issues, this expresses a pluralistic, transdisciplinary approach that was developed in the postmodern era.

Keywords: art, philosophy, culture, interdisciplinarity, science.

Если взять историю восточной культуры, то очевидно, что ее характерной чертой является синтез художественного осмысления мира с его философским и научным восприятием. Это смешение философского и художественного подходов присуще всем народам, что отражается в пословицах, афоризмах, сказках и легендах.

Многие обращают внимание на тот факт, что достижения науки, какими бы значительными они ни были, постоянно пересматриваются, тогда как шедевры искусства переживают века. Нечто подобное происходит и в философии: работы великих философов сохраняют свою неповторимую ценность бесконечно.

Мы можем говорить о философском содержании искусства точно так же, как мы можем говорить о философском содержании науки, когда ученый начинает рассматривать ее сущность, моральную ценность, социальную ответственность и т.д.

Внимание, которое уделяется междисциплинарности при создании произведений искусства, является признаком прогресса, признаком растущего

взаимодействия всех аспектов интеллектуальной жизни: науки, философии и искусства.

Встречное движение можно наблюдать и в искусстве. Уже с начала XX века происходит интеллектуальное наполнение искусства: художники обращаются к рациональному опыту, из-за чего искусство начинает концептуализироваться. Нельзя не заметить возросший интерес искусства к философской и научной формам познания. Это проявляется в желании художника обратиться к слову, чтобы дать выражение, толкование и критику как самого художественного процесса, так и результата художественной деятельности.

Из этого можно сделать вывод о том, что для современной культуры становится актуальным рассмотрение рационального опыта (философского или научного) в рамках художественной практики, а также обратное движение, проявляющееся в интеграции нерациональных форм познания в процесс философского или научного исследования.

Таким образом, современная культура ищет способы объединения рационального и иррационального. Эта отличительная черта современного культурного процесса находит свое отражение в искусстве, философии и науке. Более того, становится актуальным взаимодействие разных дисциплин, синтез подходов к процессу познания, например, на стыке философии и искусства.

Мы можем видеть это в многочисленных инсталляциях, перформансах и произведениях искусства эпохи постмодерна. Примером служит творчество Трэйси Эмин, Джефа Кунса, Дэмьена Херста, чье искусство, исследуя повседневность постмодерна, нарушает каноны изобразительности. Искусство данных художников часто носит форму провокации, которая позволяет по-новому взглянуть на тот или иной феномен, переосмыслить его.

Социальность как таковая исчезает, потому что прямое общение людей заменяется языковыми играми, плотным слоем информационных потоков, которые исключают человека из социального порядка [7, с. 120]. В связи с этим Лиотар рассматривает постмодерн как глубокие изменения, из-за которых современное знание оказывается совершенно отличным от знания предшествующей эпохи. С его точки зрения, постмодернизм – это «состояние культуры после преобразований, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [1, с. 17].

Работу с «языковыми играми» в современном искусстве можно увидеть, к примеру, в творчестве Барбары Крюгер, которая работает с текстом.

Ей удалось в своем творчестве раскрыть противоречивость и лживость постмодернистского общества. Обращаясь к слоганам, которые мы бессознательно потребляем из рекламы и газет, она превращает их в конфронтационные или провокационные высказывания. В ее более поздних инсталляциях текст занимает все пространство, покрывая стены, полы и эскалаторы яркими лозунгами.

Постмодернистские процессы происходят во всех структурах общественной жизни, особенно в средствах массовой информации. Более того, медиа и медийные образы и знаки становятся «ключами» к познанию постмодернистской реальности и событий самой реальности. В мире, где доминируют искусственные модели, больше нет различий между «словами» и «вещами» (Мишель Фуко). В мире доминирует текст, в том числе созданный средствами массовой информации [12, с. 134].

«Мир как текст» – одно из важнейших понятий и основ философии постмодерна. Реальность непостижима без языка, текста. По словам Ролана Барта, сама «жизнь смоделирована по образцу литературного произведения» [8, с. 200-201].

Постмодернисты утверждают, что в последние десятилетия общество, структурированное как система институтов, стало нестабильным. В силу этого институциональная структура общества уступила место симуляции, которая является социальным содержанием виртуализации. Принцип виртуализации заключается в следующем: реальность заменяется изображениями [12, с. 135].

Виртуальная реальность искусственна. На самом деле все человеческое, социальное является искусственным, то есть небиологическим. Карл Ясперс писал: «Природа человека – в его искусственности» [13, с. 67]. Но это искусственная реальность, созданная человеком, поэтому она органично входит в человеческое существование. Человек постмодерна живет в искусственно созданном мире, мире симуляционных процессов, симулякров, знаков и образов. С совершенствованием технологий, углублением виртуализации общества и замещением реальных процессов их симуляциями искусственный мир становится все более естественным для людей [12, с. 135].

После того как постмодернизм и связанное с ним искусство получили распространение в США, европейские исследователи и художники в 1970-х годах также начинают обращаться к данной теме. Для постмодернистского

искусства этого периода характерны эклектизм и плюрализм – эти две особенности проявились как в живописи, так и в литературе. Влиятельным теоретиком постмодернизма был итальянский философ У. Эко, чье художественное творчество (романы «Имя розы», «Баудолино», «Пражское кладбище») раскрывает темы плюрализма, иллюзии, относительности знания.

1970-е годы стали временем становления новых отношений между настоящим и прошлым: вместо протеста против предшествующего искусства молодые художники находят способы объединить культурные традиции прошлого и авангардные течения на базе принципа эклектики. Т.А. Фетисова утверждает, что на фоне этих изменений появляются такие направления, как неоисторизм, гиперреализм, исследующие и интерпретирующие «наследие прошлого, часто прибегающие к пародии и китчу» [6, с. 197].

В целом для постмодерна и постмодернистского искусства свойственны неоднородность и инновационность, которые, по мнению В.Б. Мириманова, «уничтожили или трансформировали привычные, традиционные формы выразительности» [3, с. 28].

Искусственный мир постмодернизма – это символическая реальность, которая почти утратила связи с реальным субъективным миром. Символическая реальность действует как независимый мир, не представляющий и не отражающий мир реальный. Такова модель современной культуры – «культуры ксерокса» (Ж. Бодрийяр).

Для Ж. Бодрийяра симулякры наполнены социальным смыслом: они не просто часть какой-то символической или языковой игры, они держатся внутри «особых социальных отношений, особого устройства власти».

Симулякры гиперреальны. Гиперреальность – это мир, где симулякры, по выражению Г.Ю. Литвинцевой, доминируют как «самодостаточные и преференциальные знаки» [2, с. 44], которые не обозначают внешнюю реальность и лишены какой-либо привязанности к субъекту. По Бодрийяру, «гиперреальность – намного более высокая стадия, потому что она стирает противоречие реального и воображаемого» [11, с. 149]. Подобное самоповторение, копия копий, постоянно встречается в порочном круге гиперреальности; достаточно часто человек просматривает оригинал через «очки» копии. Это значимо для имиджмейкеров, пиарщиков и рекламщиков, производителей контента и т.д.

Человек сегодня живет в знаково-символической среде, в мире образов, сходств, симуляционных имитаций. С помощью информационных технологий мир симуляций легко трансформируется в виртуальный мир. Средства массовой информации легко создают образы, симулякры, основываясь на отличительных свойствах объекта. Производство таких знаков / изображений теперь еще более выгодно, чем производство товаров и услуг. Смешивая субъективные и объективные реалии, покупатель приобретает не столько товар, сколько созданный имидж, то есть фактически симулякр. Ориентация человека затруднена в огромном пространстве коннотаций, знаков, символов. Кроме того, представляется практически невозможным охватывать и понимать разнообразные, быстро меняющиеся информационные потоки. Изображения кажутся лучше и глубже оригиналов, особенно когда их трудно получить. Подлинность человеческого существования заменяется символами его реальности, в том числе и образами искусства.

Заслуга философии постмодерна заключается в том, что она анализирует и предсказывает движение нашей цивилизации к симуляции жизни, замене реального на гиперреальное в обществе и культуре.

Идея философского плюрализма является важной в философии постмодерна. Философы-постмодернисты признают, что существует ряд равноценных моделей познания, обеспечивающих множественность знания.

Выдающимся теоретиком, заложившим основы понятия плюрализма в постмодерне, является Генри Нелсон Гудмен. В работе «Языки искусства» Гудмен задается вопросом о существовании единственно верного способа описания бытия мира. Пытаясь ответить на поставленный вопрос, Гудмен отмечает, что есть множество способов бытия мира, которым соответствуют свои способы описания. Он говорит о разнообразии мира и невозможности свести его описание, например, только к философской теории или художественному взгляду. Анализируя эстетику Г.Н. Гудмена, В.В. Прозерский писал, что существуют различные, «плюралистические модели познания и оценки окружающей действительности, каждая из которых приводит к получению определенного знания, которое не менее ценно, чем другое» [4, с. 145].

Гудмен также приходит к выводу, что не только наука и обыденное знание, но и разновидности искусства (музыка, абстрактная живопись и т.д.) являются равноценными способами описания и исследования мира. Эстетический опыт обладает эмоциональным содержанием, но, кроме этого, он имеет

и когнитивную, то есть познавательную ценность. Гудмен признает, что искусство не хуже науки способствует общечеловеческому движению вперед и делу познания.

Пол Фейерабенд также развил идеи плюрализма в рамках постмодернистской мысли. Он выступал с критикой науки и научного метода, говоря при этом о том, что в процессе познания можно использовать методологию искусства. Исследуя проблемы методологии науки, он приходит к выводу, что наука не может претендовать на истинность, а значит, является лишь одним из возможных подходов наравне с религией или искусством, причем П. Фейерабенд видит необходимость в том, чтобы общество перестало воспринимать науку как единственный и непогрешимый источник знания. Он пишет: «Наука – это одна из многих форм мышления, разработанных людьми, и не обязательно самая лучшая. Она ослепляет только тех, кто... не задумывается о преимуществах и ограничениях науки» [5, с. 153]. Таким образом, Фейерабенд призывает признать, что опыт и знание, даже научное, существуют в контексте определенной теории или идеологии. Однако, Фейерабенд не видит в этом ничего противоестественного или отрицательного; наоборот, существование множества равноправных, несводимых друг к другу методологий познания (будь это наука, религия или искусство) приводит к развитию нашего знания.

Прибегая к большому количеству примеров нетрадиционных способов познания, Фейерабенд доказывает, что познание не обладает и не должно обладать каким-то конкретным методом, а может включать в себя то, что часто описывается как искусство или религия: «Разделение науки и не-науки не только искусственно, но и вредно для развития познания». Фейерабенд призывает задействовать все идеи и все методы, чтобы познать и изменить окружающий мир. Он упоминает первобытные племена, которым были известны лекарства, чью эффективность признает и современная фармакология. Кроме того, мыслитель говорит о наличии у древних племен знаний, которые сложно объяснить с современных научных позиций: например, колдовство, сооружение пирамид, путешествия полинезийцев. По его мнению, в древности «существовало поразительное искусство, сравнимое с лучшими достижениями настоящего времени». На основе этих примеров Фейерабенд делает вывод, что человек всегда смотрел на свое окружение широко раскрытыми

глазами и старался понять его. Используя различные методы познания, индивид был способен совершать «во все времена удивительные открытия, из которых мы всегда можем почерпнуть интересные идеи» [5, с. 153].

Наука и искусство позволяют художникам выражать себя и затрагивать новые философские вопросы онтологического, гносеологического и этического характера, в этом выражается плюралистический, трансдисциплинарный подход, получивший развитие в эпоху постмодерна. Научное искусство играет важную роль для самой науки. Искусство может визуализировать сложные теории, делать науку доступнее для социума. Кроме того, художественный взгляд на науку позволяет выявлять скрытые противоречия и этические проблемы современности. Таким образом, Фейерабенд и Гудмен, говоря о плюрализме познания, не просто уравнивают науку, философию и искусство – они нивелируют какие-либо противоречия между ними, говоря, что все это независимые и равноправные способы познания мира, методы, которые исследователь волен выбирать на своем пути познания окружающего мира.

Плюрализм в искусстве проявился в том, что и критики с искусствоведами, и сами художники начали отрицать наличие универсальных принципов, на которых должна базироваться художественная практика. Благодаря этому искусство открылось для экспериментов и начало исследовать новые формы выразительности.

Плюрализм художественных методов способствует формированию междисциплинарных связей с другими областями культуры. Это проявляется в формировании таких направлений, как концептуальное искусство и научное искусство. В рамках концептуального искусства в арт-объекте на смену художественности приходит выразительность, с чем связано возникновение временных форм искусства (перформанс, инсталляция, акционизм). В рамках научного искусства предпринимаются активные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания искусства, а искусство использовать для создания научных теорий. Таким образом, в современном искусстве появляется множество новых способов выразительности, стирающих границы между искусством и другими способами познания.

Можно сказать, что утверждение постмодернизма позволило искусству перейти к формированию смежных с наукой или философией областей, в которых исследователи пользуются смешанной методологией. Подтвержде-

нием этому служат возникшие во второй половине XX века направления: концептуализм, научное искусство и др., в которых хорошо прослеживаются идеи плюрализма, ведь они являют собой синтез искусства и философии (или науки), где на практике стираются границы и устанавливается принцип множественности в подходах.

Из вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

В современном мире тесная связь между философией и искусством объясняется размыванием границ между дисциплинами. Современная культура ищет способы объединения рационального и иррационального. Эта отличительная черта современного культурного процесса находит свое отражение в искусстве, философии и науке. Более того, становится актуальным взаимодействие разных дисциплин, синтез подходов к процессу познания, например, на стыке философии и искусства.

Таким образом, взаимодействие философского и художественного знания формирует новый способ познания окружающего мира. Их синтез позволяет глубже проникнуть в суть вопросов бытия.

Литература

1. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии Спб.: Алетейя, 1998. – 160 с. – 160 с.
2. Литвинцева Г.Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2011. – №2. – С. 44.
3. Мириманов В.Б. Трансформация картины мира и распад классической изобразительной системы // Академические тетради. – 1996. – №2. – С. 26-32.
4. Прозерский В.В. Система классификации искусств в эстетике Нельсона Гудмена и проблема единства художественного мира // Интерактивная наука. – 2017. – № 13. – С. 145–148. DOI 10.21661/r-118448
5. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. Ч. III. Против методологического принуждения. Гл. 18. Наука – миф современности. – М.: Прогресс, 1986. – 542 с.
6. Фетисова Т.А. Кич как феномен культуры. Обзор // Вестник культурологии. – 2017. – № 3 (82). – С. 188–203.
7. Чистяков Д.И. Виртуализация общества и теория гиперреальности Ж. Бодрийяра в коммуникационном пространстве // Философия права. – 2014. – № 1 (62). – С. 120–122.
8. Чистяков Д.И. Модерн и постмодерн: динамика форм социологического теоретизирования // Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 1. – С. 193–205.
9. Чистякова О.В. Человек в медиатизирующемся мире постсовременности: антропологические смыслы и социальные следствия // Человек. Общество. Инклюзия. – 2016. – № 2-1 (26). – С. 90–98.

10. *Barthes R. The Death of the Author // Barthes R. Selected Works: Semiotics. Poetics. – М., 1994. – P. 142–148.*
11. *Baudrillard J. Symbolic Exchange and Death. – М., 2009. – 254 p.*
12. *Chistyakova O. Postmodern Philosophy and Contemporary Art, 4th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2018). – P. 131-136.*
13. *Jaspers K. The Origin and Goal of History. – М., 1991. – 314 p.*

Васильева Евгения Николаевна,
кандидат юридических наук, юрист коллегии адвокатов
«Гриднев, Харитонов и Партнеры» (г. Москва)
e-mail: office@lpg.com

Evgeniya N. Vasilyeva,
PhD of Law, Lawyer of the Bar Association
«Gridnev, Kharitonov and Partners» (Moscow)
e-mail: office@lpg.com

ДЕФИНИЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

THE DEFINITION "MUSICAL CULTURE" IN THE CONTEXT OF MODERN EDUCATION

Аннотация. В статье рассматривается термин «музыкальная культура» и его трансформация с позиции профессионального образования учителей физической культуры. В контексте специфики деятельности современного педагога по направлению «физическая культура», становится ясно, что понятие «музыкальная культура» применительно к его целям и задачам имеет ряд закономерностей и принципов. Грамотная работа учителя/тренера с музыкальным оформлением будет способствовать раскрытию творческих, артистических качеств у спортсмена, повысит мотивацию в работе над спортивной программой.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальное образование, педагог по физической культуре, профессиональный опыт, духовные ценности.

Annotation. The article examines the term «musical culture» and its transformation from the perspective of professional education of physical education teachers. In the context of the specific activities of a modern teacher in the direction of «physical culture», It becomes clear that the concept of «musical culture» in relation to his goals and objectives has a number of patterns and principles. Competent work of a teacher/coach with musical accompaniment will help to reveal the creative and artistic qualities of an athlete and will increase motivation in working on a sports program.

Keywords: musical culture, musical education, physical education teacher, professional experience, spiritual values.

Новые условия современного общества характеризуются стремительным переходом в мировое информационное пространство и установлением рыночной экономики. Этот процесс сопровождается как позитивными, так и негативными последствиями. Наряду с положительными изменениями наблюдается отстранение от традиционных моральных и духовных ценностей в обществе. Вместо этого появляются стандарты – господство и идеология власти, социальные стереотипы и активно продвигаемые средства массовой информации.

Образование играет одну из главных ролей в борьбе с неблагоприятными источниками и является одним из факторов формирования общественного сознания. В этом процессе учитель, его личность и профессиональная подготовка имеют огромное значение и определяют духовное состояние и будущее развитие общества в целом. Поэтому важно осознать значимость подготовки педагогических кадров с учётом глобального изменения сферы образования в России. Ценность подтверждается программой модернизации педагогического образования в стране, в которой главенствующую роль играет учитель, обладающий широким кругозором и необходимым набором компетенций в области общей культуры, психологии, педагогики, предметной направленности и т.д.

Разумеется, это касается всех педагогов, в частности и учителей по направлению – «физическая культура».

Одним из принципов современного образования является компетентный подход, то есть выпускники по специальности «педагог по физической культуре» должны приобретать широкий спектр узкофункционального практического и теоретического опыта, обеспечивающего их успешность в педагогической деятельности. При этом базовые педагогические компетенции расширяются за счет культурно-просветительских, исследовательских, моделирующих и проектных [2, с. 100].

То есть, образование должно ориентироваться на практическое обучение, чтобы сформировать профессиональный опыт специалиста в своей области.

Профессиональный опыт рассматривается как процесс практического воздействия, которое человек оказывает на окружающий мир средствами профессиональной деятельности, и также как суммарный итог этого воздействия в виде знаний, навыков, умений и эмоционального восприятия. Опыт выражается в форме предметов, языка и поведения и является основой профессиональной культуры. Поэтому для формирования профессионального опыта педагогу по физической культуре необходимо овладевать профессиональной культурой.

Обратимся к мнению исследователей в области культуры О.В. Хановой и Л.Н. Когану, которыми было установлено, что благодаря возникновению новых профессий и специальностей, а также эволюции самостоятельных видов профессиональной деятельности и появилась профессиональная культура [4, с. 245].

В результате и само наполнение термина «профессиональная культура» претерпевает некую трансформацию в различных сферах. К примеру, профессиональная культура педагога по физической культуре включает в себя не только информационную, правовую, коммуникативную культуру и др., но также и музыкальную культуру, которой в современных реалиях уделяется недостаточно внимания при подготовке будущих специалистов. Ведь именно этот компонент является одним из важных для профессионального становления будущего учителя физической культуры.

Однако очевидно, что дефиниция «Музыкальная культура» в культурологии, музыкознании, в общей теории искусства рассматривается значительно шире.

Так, по мнению Р. Грубера, термин «музыкальная культура» имеет обширное значение. Он вбирает в себя не только музыкальные произведения, но также состоит из различных проявлений музыкального искусства (музицирование, музыкальная практика, область воздействия музыкальной культуры) [2, с. 596].

Поэтому музыкальная культура олицетворяет собой комплекс знаний, навыков и ценностей, связанных с искусством музыки. Она является неотъемлемой частью образовательного процесса, в котором она не только является средством самовыражения и культурного развития, но и имеет важное значение в формировании усвоенной информации. Человек должен уметь анализировать, синтезировать и интерпретировать музыкальные произведения; развивать творческое мышление и эмоциональную сферу; владеть профессиональным тезаурусом; изучать историю и теорию музыки, исполнительское искусство, композицию, аранжировку; расширять представления о музыкальных стилях и жанрах. Все эти возможности и знания вкуче говорят о высоком уровне музыкальной культуры индивида, о его музыкальной грамотности в широком понимании этого процесса и т.д.

Основываясь на главном характерном признаке - влиянии на сознание, российский культуролог А. Костина классифицирует музыкальную культуру следующим образом: 1) шедевры классической музыки; 2) народная музыка (творчество городских и крестьянских ремесленников); 3) популярная музыка (сочинения, созданные на предыдущем опыте и зависимые от массовой распространности); 4) музыка массовой культуры (музыка, созданная под влиянием средств массовой коммуникации, которые манипулируют общественным сознанием) [5, с. 5].

В научной статье по искусствоведению, автор К.Б. Холиков утверждает, что «музыкальная культура» - это единство музыкальных сочинений вне их художественной ценности, сюда же входит система социальных институтов (музыкальная критика, шоу-бизнес, книгопечатание, специализированные секции и студии) [10, с. 271].

Музыковед А.Н. Сохор рассматривает музыкальную культуру с точки зрения системности, аксиологического и деятельностного подходов. Он представляет её как сложную систему музыкальных ценностей, включающую следующие аспекты: творческую, сохранительную, воспроизводительную, распространительную и воспринимающую деятельность; композиторов, исполнителей, слушателей, музыковедов и других участников; учреждения, инструменты и оборудование [8, с. 114].

А вот, как трактуется термин «музыкальная культура» в социологической энциклопедии:

1. Элемент в структуре духовной культуры индивида, характеризующий совокупностью его музыкальных знаний, умения их использовать и уровнем исполнительского мастерства;
2. Музыкальные ценности, виды музыкальной деятельности и их объекты, музыкальные институты и учреждения;
3. Носитель и выразитель направления, жанра, знаний и вкуса и пр. [7, с. 267].

Что касается музыкантов-исполнителей, они осознают, что музыкальная культура является слаженной системой, которая имеет четкую структуру. Она включает в себя:

- 1) музыку как носителя духовных ценностей;
- 2) музыкальное образование;
- 3) музыкальную теорию и критику;
- 4) музыкальное воспитание.

Эти элементы тесно взаимосвязаны, влияют друг на друга и вместе формируют целостную конструкцию музыкальной культуры.

Из этого можно заключить, что в основном определение «музыкальная культура» с разных сторон трактуется как совокупность знаний, умений, навыков и ценностей, связанных с музыкальным искусством и освещается в основном с позиции профессионального музыкального обучения и воспитания.

Но это совсем не отражает специфических особенностей педагогической и тренерской учителя по физической культуре, связанной с музыкальной

деятельностью. Именно поэтому в настоящее время появилась потребность в уточнении понятие «музыкальная культура» в рамках узкопрофильного специалиста по направлению «физическая культура».

В контексте специфики деятельности современного педагога по физической культуре, очевидно, что понятие «музыкальная культура» применительно к его целям и задачам имеет ряд закономерностей, принципов и др.

Анализ реальных потребностей современного социума показывает, что в подготовке будущих педагогов физической культуры необходимо с одной стороны усилить знания в области музыкальной культуры, с другой – переосмыслить понятие «музыкальная культура» в контексте профессиональной специфики учителя физкультуры, тренера, спортивного инструктора.

Чтобы понять, как музыкальная культура влияет на профессиональную деятельность, для начала стоит разобраться какие трудовые функции должен осуществлять педагог в области физической культуры и спорта с учетом их взаимосвязи в рамках профессионального стандарта «Тренера-преподавателя» (с изменениями от 30 августа 2023 года).

Отметим следующие пункты:

3.1.2. «Проведение мероприятий спортивной ориентации и спортивного отбора для обеспечения индивидуального подхода в соответствии с целями программ, реализуемых организацией» [6, с. 12]. Исходя из этого, тренеру необходимо быть, в том числе, и музыкально эрудированным, чтобы верно направить будущего спортсмена в определенный вид спорта.

3.1.3. «Проведение занятий физической культурой и спортом» [6, с. 12]. Благодаря грамотно подобранному музыкальному репертуару можно создать особую атмосферу на занятиях. Важную роль также играет подбор фонотеки для различных видов физических упражнений и учет специфики спортивного направления.

3.1.5. «Организация участия в спортивных соревнованиях, в спортивных и физкультурных мероприятиях» [6, с. 13]. Следовательно, для подготовки соревновательного номера или организации мероприятия, тренеру необходимо разбираться в музыкальных стилях и жанрах, а главное выразить идею композиции не только с помощью спортивно-технических элементов, но и правильно подобранного музыкального сопровождения, а также подобрать соответствующий музыкальный фон для состязаний.

3.1.11. «Обеспечение хореографической и акробатической подготовки спортсменов и обучающихся» [6, с. 26].

В свете данных компетенций специалист должен в первую очередь подбирать музыкальное сопровождение с учетом особенностей вида спорта или физических упражнений, при работе непосредственно с музыкальным материалом он должен отлично координировать движения с музыкой, иметь хорошее чувство ритма, метра и темпа; уметь точно распределять музыкальные акценты, выявлять кульминацию произведения.

Также современный учитель физической культуры должен уметь анализировать, синтезировать и интерпретировать музыкальные произведения; обладать творческим мышлением; владеть профессиональной музыкальной терминологией; иметь базовые представления о музыкальных стилях и жанрах; обеспечить качественный подбор соответствующего репертуара; приобщать учащихся к высокохудожественному искусству.

Становится очевидным, что будущий педагог по физической культуре должен обладать рядом компетенций в области музыкальной культуры, в контексте специфики его профессиональной деятельности. Только грамотная работа учителя/тренера с музыкальным произведением будет способствовать раскрытию творческих, артистических качеств у спортсмена, повысит мотивацию в работе над спортивной программой.

Подводя итог, можно сказать, что музыкальная культура не статичное, а динамично развивающееся явление. Важно отметить, что прогресс в музыкальной культуре предполагает гармоничное сочетание традиционных установок и инновационного содержания независимо от области применения.

В своей профессиональной деятельности разные поколения отбирают наиболее значительные ценности, отклоняя другие, в зависимости от требований настоящего времени, своего мировоззрения, технического прогресса, используемых технологий, а также, эстетических, этических и других установок. Это явление распространяется также и на понятие «музыкальная культура» в контексте профессиональной деятельности специалистов – не музыкантов.

Литература

1. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.
2. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т.1, Ч.1. – М.; Л.: Музгиз, 1941. – 596 с.
3. Зайченко Т.П. Культура информационной деятельности: учебное пособие. – Спб.: АСТЕРИОН, 2010. – 100 с.

4. Коган Л.Н., Ханова О.В. Культура в условиях НТР. – Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1987. – 245 с.
5. Костина А.В. Соотношение массового и элитарного в культуре: Автореф... канд. культурологии. – М., 1997. – 19 с.
6. Приказ Министерства труда социальной защиты Российской Федерации от 24 декабря 2020 года №952н «Об утверждении профессионального стандарта «Тренер-преподаватель» (с изменениями на 30 августа 2023 года). – URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=456880&ysclid=lqb33lh23i917228928> (дата обращения 12.09.2023).
7. Российская социологическая энциклопедия. Вып. 1. – М., 1994. – 267 с.
8. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 1. – Л.: Сов. композитор, 1980. – 114 с.
9. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25.
10. Холиков К.Б. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетики // Science and Education. – 2022. – № 5. – Т. 3. – С. 1562-1569. –URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otlichie-muzykalnoy-kultury-ot-muzykalnogo-iskusstva-v-kontekste-estetika/viewer> (дата обращения: 01.07.2023).

Папин Владимир Константинович,

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке

e-mail: gromoboy1234@mail.ru

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

Vladimir K. Papin,

Postgraduate student

in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: gromoboy1234@mail.ru

Natalia B. Buyanova,

Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,
Head of the Department in Choral Conducting, Vice-Rector for Educational
and Methodological Work in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: dirigent.nb@mail.ru

**«ГДЕ НЕ ХВАТАЕТ СЛОВ, ГОВОРIT МУЗЫКА»:
ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА
БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО**

**«THERE WHERE WORDS ARE FAILED, MUSIC SPEAKS»:
FOUR PRELUDES FOR THE CHAMBER ORCHESTRA BY BORIS TCHAIKOVSKY**

Аннотация. Камерная и симфоническая музыка занимают важное место в творческом наследии русского композитора Бориса Александровича Чайковского (1925-1996). Среди его камерных сочинений особое значение приобрели струнные квартеты, ансамбли с участием фортепиано (трио, сонаты, квинтет) и произведения для смешанных составов (Партита для виолончели и камерного ансамбля, Камерная симфония, Секстет для духовых и арфы и другие сочинения). Уникальность Четырёх прелюдий для камерного оркестра (1984) заключается в том, что это сочинение представляет собой оркестровую версию ранее созданного вокального цикла «Четыре стихотворения И. Бродского» (1965). При этом стоит отметить, что перед нами не просто инструментовка, а именно оркестровая версия, в которой музыка действует не только в связи со смысловым контекстом подразумеваемого слова, но и отдельно от него, как нечто самостоятельное, наделённое собственным содержанием. Музыка «Четырёх прелюдий» не только подчёркивает смысл поэтического первоисточника, но и расширяет его внутреннее семантическое пространство настолько, что сам изначальный текст становится метафорой чисто музыкального смысла. В данной статье автором осуществляется сравнительный анализ вокального и инструментального циклов, подчёркивается диалектическая зависимость и в то же время независимость от литературного первоисточника.

Ключевые слова: Борис Чайковский, переложение, оркестровая версия, вокальная музыка, инструментальная музыка, русская музыка XX века.

Abstract. Boris Tchaikovsky's chamber and symphonic music has important place among of his oeuvres. There are string quartets, piano ensembles (Partita for cello and chamber ensemble, Chamber Symphony, Sextet for wind instruments and harp and other). Uniqueness of the Four preludes for chamber orchestra (1984) is in fact: this cycle is the orchestral version of the vocal Four poems by Josef Brodsky was created in 1965. Four preludes is not only orchestration, but precisely orchestral version, where the music does not only convey the meaning context of the «implied» word, but also has its own content. Music of the Four preludes does not only accentuate meaning of the poems, but expands its internal semantic space that verbal text becomes metaphor of the immanent music meaning. In this article author makes comparison analyze of vocal and instrumental cycles and accentuates its dialectical dependence and independence from the literary original.

Keywords: Boris Tchaikovsky, arrangement, orchestral version, vocal music, instrumental music, Russian music of the Twenty Century.

Знаменитое высказывание Ханса Кристиана Андерсена, вынесенное в название настоящей работы, очень точно отражает смысл музыкального произведения, которому она посвящена. Четыре прелюдии для камерного оркестра Бориса Чайковского – сочинение, имеющее необычную предысторию. В 1965 году композитор написал вокальный цикл из четырёх пьес на стихи Иосифа Бродского, обратившись в нём к жанру музыкального стихотворения¹. Говоря о предпосылках возникновения жанра «музыкального стихотворения» в русской музыке, В. А. Васина-Гроссман указывает на общую тенденцию к усложнению самой поэтической строфы, связанную с «раскрепощением ритма, расшатыванием классических силлабо-тонических размеров, с вытеснением их дольниками и верлибром, иногда приближающимся к прозе» [4, с. 138]. Поэтические тексты И. Бродского, к которым обращается в своём цикле Б. Чайковский, ярко отражают эту общую тенденцию в эволюции русского поэтического слова.

Заметим, что сам факт обращения к творчеству «опального» поэта, находившегося в то время в ссылке, с одной стороны, свидетельствует о непредвзятости композитора. Совершенно очевидно, что Борис Чайковский, обращаясь к этим, ставшим «андеграундными», стихам, вовсе не стремился использовать сам факт этого обращения как жест протеста. Композитору вообще была чужда всякая внешняя декларация своих идей, его главная творческая установка – созидание и устройство, а не разрушение и ниспровержение. Именно поэтому внутри своего стиля он никогда не экспериментирует в техническом смысле этого слова, и поэтому не соблазняется на «модные» авангардные техники композиции. С поэзией Бродского, очевидно, произошло то же самое. В избранных композитором стихах он увидел отражение тех идей, которые хотел бы перевести на язык музыки, добавив таким образом собственное «прочтение» поэтических текстов.

¹ Отметим, что жанр «музыкального стихотворения» исторически связан с декламационно-речитативным типом вокальной мелодии. В музыке европейского романтизма он представлен у Р. Шумана (6 стихотворений Н. Ленау и Реквием ор. 90), Х. Вольфа (3 стихотворения Микеланджело), а его разновидности, связанные с «омузыкаленным» произнесением текста – у многих других композиторов, особенно французских (Массне, Форе, Равель, Дебюсси). В русской традиции идея работы над «говором человеческим», начатая А. Даргомыжским, была подхвачена М. Мусоргским, а в XX веке продолжена С. Прокофьевым (5 стихотворений А. Ахматовой, 4 стихотворения К. Бальмонта), Д. Шостаковичем (6 стихотворений М. Цветаевой, 7 стихотворений А. Блока) и другими композиторами.

Вокальный цикл предназначался для Галины Вишневской, но, разумеется, был запрещён к исполнению. Об этом факте упоминается и в открытом письме Мстислава Ростроповича о Солженицыне (1970): «Сейчас предпочитают устные запреты, ссылаясь, что это не рекомендуется. Почему, например, Г. Вишневской запретили исполнить в её концерте в Москве блестящий вокальный цикл Бориса Чайковского на слова И. Бродского? <...> Опять, видимо, “было мнение”» [3, с. 51]. «Четыре стихотворения И. Бродского» были исполнены лишь через 23 года после их написания. Чуть ранее, в 1984 году, Борис Чайковский создаёт цикл «Четыре прелюдии для камерного оркестра». То, что они являлись оркестровой версией «Четырёх стихотворений», знали лишь очень близкие композитору люди. Этот факт ярко запечатлён в воспоминаниях М. Дёминой, ещё в студенческие годы писавшей дипломную работу о творчестве Бориса Чайковского и часто бывавшей в доме композитора: «О том, что Четыре прелюдии – это стихотворения Бродского, не узнал тогда никто. Включая и меня! Об этом Борис Александрович не сказал мне ни слова!» [5, с. 152].

Как известно, оркестровка – это выражение музыкального образа средствами оркестра. Но в случае «Четырёх прелюдий» мы видим (и слышим) нечто большее. Перед нами не просто «оркестровка», а «оркестровая версия» написанного ранее вокального цикла. Памятуя слова Андерсена, можно добавить, что в данном случае музыка выступает как «эзопов язык», говоря то, что было невозможно выразить вербально. Примечательна в этом отношении рецензия В. Лихта на авторский концерт Бориса Чайковского, в рамках которого под управлением Эдуарда Серова состоялось исполнение «Четырёх прелюдий»: «Перед нами – четыре музыкальные новеллы, в которых угадываются образы четырёх рассказчиков: сурового, много повидавшего на своём веку (первая прелюдия), встревоженного, нетерпеливого (вторая), восторженного, поэтически настроенного (третья), ласкового, утешающего, но чуть насмешливого (четвертая). Конечно, другой слушатель “подставит” свои конкретизирующие образы, но и он непременно услышит, что речь инструментов в прелюдии – “на грани слова”» [6]. Трудно утверждать, знал ли Виктор Лихт о поэтической и вокальной «первоосновах» этих прелюдий, но данная им характеристика ещё раз подтверждает тот факт, что музыка обладает собственным, имманентным, содержанием, лежащим порой далеко за гранью вербального смысла¹.

¹ В истории музыки известны случаи использования композиторами «подразумеваемого» текста, который нужно было произносить исполнителям «про себя» непосредственно

Для выражения этого содержания композитор выбирает определённый состав оркестра, который можно определить не только как «камерный», но и как «малый симфонический». В инструментальной музыке Бориса Чайковского понятие «камерности» и «симфонизма» тесно переплетаются: композитор свободно сочетает «близкое», камерное звучание с «широким» симфоническим, причём это соотношение совершенно не зависит от количественного состава ансамбля/оркестра. Известный исследователь творчества Бориса Чайковского Ю. Абдоков указывает на то, что для композитора, по его собственному определению, была специфически важна оркестровая «оптика», и поэтому фактурно-тембровый переход от камерного звучания к симфоническому связан как бы с «оптическими» эффектами приближения-удаления [1]. Помимо этого, Борис Чайковский всегда очень избирателен в отношении состава оркестра: как в самом материале, так и в количественном и качественном смысле он избегает всяческих тембровых «излишеств». В Четырёх прелюдиях, например, композитор отказывается от флейт и кларнетов с их хрустально-невесомыми, а подчас и «металлическими» звучностями. Зато из духовых инструментов сопрановой тесситуры он выбирает два гобоя и две трубы in B – тембры, обращающие на себя внимание практически в любой фактуре. Им противопоставлены пары фаготов и валторн in F – инструменты средних и нижних «пределов». Струнные в разных пьесах играют различные роли – от почти «индифферентного» фона во второй до пронзительного монолога в третьей. Другие инструменты – группа ударных (литавры, колокольчики, вибратфон), к которым примыкает и фортепиано, появляются лишь периодически – тогда, когда это необходимо с точки зрения драматургии. Так выкристаллизовывается индивидуальная тембровая поэтика (термин Ю. Абдокова), в пространстве которой нет ничего лишнего, случайного. Этим продиктовано и почти полное отсутствие в оркестровке «количественных» удвоений. Вместо них композитор обращается к тембровым удвоениям – микстам.

в момент исполнения. Такие интертекстуальные вставки известны ещё в творчестве Бетховена («Lebewohl» во вступлении к сонате №26, «Es muss sein» в финале последнего квартета). В отечественной музыке XX века яркий пример интертекстуальности – Камерные вариации (Композиция 15) В. Екимовского, где все участники ансамбля по мысли автора читают «про себя» текст рассказа А. П. Чехова «Спать хочется». Более ранний опыт такого, в прямом смысле, музыкального «прочтения» литературного текста – «Иродиада» П. Хиндемита (1944) по поэме С. Малларме.

Какие же образы рисуются в текстах вокального цикла? Первое стихотворение называется Диалог («Там он лежит на склоне») – своего рода эпитафия ушедшему поэту, внутренний диалог героя над могилой. Диалогичность заключается и в образном противопоставлении: тело поэта, лежащее в земле («Теперь он лежит, обнимая // Корни дубовых рощ») противопоставляется его душе, воспарившей в небесные пределы («Видишь облако в небе, // Это его душа»). Из антитезы рождается и созвучность трёх слов-символов – крона, корона и ворона. Как отмечает Е. Петрушанская, все эти три слова имеют определённое смысловое значение в поэтике Бродского: о поэте он говорит как о кроне, возвышающейся над корнями; корона – царственный символ, венец поэта; что же касается «вороны», то, как отмечает исследователь «в поэтике склонного к самоиронии картавого Бродского Ворона – одно из его *alter ego*» [7, с. 139]. Интересно отметить, что поэт выбирает и необычную конструкцию самого поэтического текста: несомненная дактилическая трёхдольность здесь нарушается полиметрическими «вторжениями» амфибрахия, особенно в завершающих строфах стихотворения («Неужто он был вороной, // Птицей, птицей он был»). Всё это сообщает поэтической строфе конструктивные черты, свойственные дольнику, и напоминают стиль изложения старинной баллады¹.

Это производит звуковой эффект «рубленной» строки. Столь же афористично выражена и музыкальная мысль: разделённые паузами краткие мелодические фразы, густые «мазки» гобоев и фаготов, пронизанные вторящим им нервным пульсом *pizzicato* струнных, наконец, аскетичная трёхголосная фактура, соединяющая в себе черты подголосочной полифонии и гетерофонного изложения. Кроме того, сама мелодическая линия построена в речитативно-декламационном стиле: регулярная ритмика инструментальных «ритурнелей» сменяется здесь переменным размером и произнесение слов превращается будто во взволнованную «скороговорку» валторн на фоне обобщающих выдержанных гармоний у струнных, опевающих гемитонную интонацию (ц. 2). Кроме того, резко меняется и ладовый колорит: декламация выдерживается на тритонанте *cis* по отношению к главному устою *g*. Таким образом, создаётся впечатление, что главное смысловое значение лежит не в «тексте» вокальной

¹ Автор выражает благодарность кандидату филологических наук, доценту кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А. Г. Шнитке Ирине Владимировне Логвиновой за помощь в анализе стихотворных текстов (здесь и далее).

партии, а в «подтексте» сопровождающих её голосов. В этом смысле оказывается важным своеобразный приём «договаривания» партией сопровождения вокальной линии. Так, например, в ц. 3 очередное изложение «ритурнели» воспринимается как продолжение предыдущей мысли, что отражено и в оркестровке: речитация в октавном удвоении у валторн на доминантовом звуке *d* подхватывается тем же звуком в партии первых скрипок и перерастает в вариантное повторение вступительного материала.

Большое значение в фактуре первой пьесы, равно как и других имеет вариантность – в широком смысле этого слова. Она охватывает как сферу мелодики (через неточный повтор сходных интонаций), так и ладовое развёртывание (с постепенным привнесением в диатоническую основу всё новых и новых ступеней вплоть до полного 12-звучного спектра) и инструментовку (через «переоркестровку» сходных построений). Все эти музыкально-выразительные компоненты, разумеется, связаны со смысловым содержанием находящегося «за кадром» поэтического текста. Так, в кульминации, соответствующей словам «Ветер мешает мне, ветер//Уйми его, Боже, уйми» (ц. 7) изобразительный эффект, связанный с порывом ветра (расходящееся глиссандо у струнных, нервный пульс у литавр) становится метафорой внезапно обрушившейся фатальной силы. Необычно представлена и оркестровая вертикаль. Так, кульминационный аккорд (т. 3 после ц. 7) совмещает в себе «разреженный» унисон струнных и густую, почти «кластерную» гармонию у духовых (Пример 1). В подобной разнородной «расстановке» выразительных средств проявляется характерная для оркестрового стиля композитора тембровая дифференциация в совокупности с многослойностью, которую Ю. Абдоков метафорически сравнивает с техникой лессировки в изобразительном искусстве [2]: сквозь густой «слой» духовых «просматривается» полупрозрачный фон струнных. Например, фактурное противопоставление в ц. 8 складывается из «рокового», выдержанного на *fff* трезвучия *a-moll*, над которым надстраивается «шелестящая» полиостинатная фактура струнных, в которой по «гетерофонному» принципу обыгрываются лежащие рядом со звуками трезвучия тоны. Это противопоставление соответствует содержанию поэтического первоисточника: «Листьев задумчивый лепет, // А он лежит, не дыша». Но и фактуре струнных композитор даёт иную трактовку, нежели в «клавирном варианте»: полиостинато восьмых/шестнадцатых он разделяет имитационно, достигая таким образом пространственно-колористического расширения (Пример 2). И лишь однажды

в этой прелюдии автор обращается к «туттийным» удвоениям – во второй кульминации, соответствующей словам «Его я венчаю мглой, // Корона ему под стать» (т. 7 после ц. 11), и вслед за ней, как бы по принципу светотени – погребальный хорал у духовых и пронзительная мелодия у струнных (ц. 12), ярко отражающих слова «Как ему там, под землёю? // Так, что уже не встать».

Как показывают эти избранные примеры, оркестровые средства, используемые композитором в первой прелюдии, откликаются на каждый смысловой поворот в тексте-первоисточнике.

Во второй прелюдии (соответствующей стихотворению «Лирика») мы слышим совершенно иную тембровую палитру. В стихах Бродского сама по себе эта «лирика» нарочито фальшивая. Монотонный рефрен «через два года» чередуется с описанием событий, явно тяготящих героя своей скукой и унылостью («Через два года высохнут акации, // Упадут акции, поднимутся налоги...»). И в этот же ряд попадает его обращение к явно нелюбимой девушке («Через два года поломаю шею, // поломаю руки, // разобью морду // Через два года мы с тобой поженимся»). «Сбивчивость» этой речи, в которую «слито» всё – акации, налоги, юноши, женитьба – выражена поэтом в использовании так называемого акцентного стиха, чередующего в разных строках принципы разных стихотворных метров. В музыкальной «прорисовке» этого образа Борис Чайковский вновь применяет широко трактуемый принцип остинато: с одной стороны, тематизм каждой музыкально-поэтической строфы представляет собой вариантную идентичность (герой говорит о разных вещах с одинаковой равнодушной, чеканной интонацией, напоминающей лозунг и вместе с тем заклинание), с другой стороны, фактура сопровождения, хотя и несколько меняется, но в сущностном плане отражает единую интонацию *perpetuum mobile*, «движения по кругу», из которого нет выхода. Однако и здесь музыка приобретает свой «интертекст», не отражённый вербально: сквозь унылое остинато, на каждом повторяемом припеве «Через два года» прорываются отчаянные реплики фортепиано, поддержанные колокольчиками и сухим *pizzicato* скрипок (ц. 20): здесь будто бы вырывается наружу истинное стремление героя, по выражению Е. Петрушанской, «внутреннее сопротивление тихому псевдопокою повседневности с его размеренностью и чётким планированием счастья <...> это высунутый язык, дразнящий жест» [7, с. 142].

Парадоксально, что даже в такой, кажущейся нарочито однообразной фактуре, композитору удаётся добиться образного развития оркестровыми средствами. Так, первая строфа изложена исключительно у струнных, причём

первые скрипки здесь представляют своего рода «театр одного актёра»: они исполняют и «аккомпанирующую» часть, и тут же, почти без цезуры – вокальную мелодию, словно сам герой между сказанными репликами, что-то бормочет себе под нос. Однако уже на словах «Через два года увеличится радиация» (ц. 19) вокальная мелодия передаётся пронзительному миксту двух гобоев и засурдиненной трубы, при этом она звучит в динамике *p*, с постепенным *crescendo*, словно человек, произносящий эти слова, «давится» ими. Первая кульминация, соответствующая словам «Через два года износятся юноши» (ц. 24) подчёркивает иронию, и даже скрытый сарказм. Композитор нашёл весьма интересный вариант оркестрового решения этого эпизода: уже известный по первой строфе пронзительный унисон гобоев и засурдиненной трубы противопоставлен стаккато у низкой второй трубы, валторн и фаготов, звучащее в унисон с *pizzicato* струнных. Разумеется, что выписанная у всех инструментов динамика *f* уже сама по себе служит своеобразным противоречием, хотя бы в отношении силы звучностей инструментов. Всё это рисует если не комический, то безусловно иронический образ (Пример 3).

Третья прелюдия и соответствующее ей третье стихотворение – «Прощай, позабудь» – после драматической эпитафии и иронической лирики воспринимается как «момент истины», и, на наш взгляд, представляет ядро всего цикла не только по местоположению (точка золотого сечения), но и по смыслу текста, сказанного, говоря словами Мандельштама, «с последней прямо́той». Речитатив, написанный дольником на основе амфибрахия, нарочито лишён подтекстов, которые мы отмечали в предыдущих стихотворениях. Это, по выражению Е. Петрушанской, «молитва-послание, благословение <...> самому себе» [7, с. 143]. Обращает на себя внимание и тот факт, что оно написано Бродским в 17 лет, в ту пору, когда начинающего поэта преследовала череда жизненных неудач¹, и поэтому напутствие «Да будет удач у тебя впереди // Больше, чем у меня» звучит как пророчество о собственной грядущей биографии.

«Прощание с собой прежним» в музыке Бориса Чайковского написано в статуарной фактуре, свойственной гимну или хоралу. Общая мысль стихотворения о том, что пути назад нет, символически отражается и в разомкнутом тональном плане: от первоначального пронзительного «Прощай, позабудь»

¹ Ещё в 1954 году Бродский пытался поступить в морское училище, но не был принят, затем бросил школу и сменил массу профессий, от истопника в котельной и помощника фрезеровщика до санитаря морга.

(*h-moll*) к завершающему «Я счастлив за тех, которым с тобой // Может быть по пути» (*G-dur*). Общая монологическая интонация стихотворения сказывается и на особенностях фактуры его музыкального воплощения: как и в поэтическом первоисточнике, музыкальная мысль, предельно откровенная, лишена каких бы то ни было подтекстов-контрапунктов. Эта особенность фактуры во многом определила и оркестровку, которая также выполнена достаточно «строго»: композитор ограничивается струнной группой (без «отягчающих» камерное звучание контрабасов), с ведущей партией первых скрипок. Однако даже в условиях этой, казалось бы, «классической» хоральной фактуры в слитном звучании однотембровых инструментов, Борис Чайковский достигает разнообразия в звучании группы, расставляя по-разному смысловые акценты. Обратим внимание на параллелизм динамических и сонантных соотношений. Первый период (ц. 34) выдержан в динамике *f* с густыми аккордовыми красками аккомпанирующих голосов. «Кластерообразность» этих созвучий рассеивается с наступлением второй строфы, написанной в динамике *p* («Да будет во мгле для тебя гореть // Звёздная мишура», ц. 35). Изменение «градуса» содержательного напряжения отражается и в темброво-гармонической реализации. Кроме того, на словах «Да будет надежда ладони греть» (4 т. после ц. 35) у ведущего мелодического голоса появляется «двойник», удваивающий его в дециму: сначала этим «двойником» становятся виолончели, затем – альты (ц. 36). Эти дублировки не только внутренне динамизируют фактуру (не только в динамике *f*, но и в *p*) как бы «расщепляют» монолог главного голоса, расширяя его «личностные» границы, делая его «вселенским».

Финальная, четвёртая прелюдия (стихотворение «Стансы») – лишена внешнего пафоса. Как справедливо отмечает Е. Петрушанская, здесь мы видим «завещание» не взрослого человека, стоящего, как у Пастернака, «почти у гроба», а юноши, и потому представляется вполне справедливым оценка исследователем этого стихотворения как «полудетского самозаклинания, с несколько показным пророческим трагизмом, так свойственным юности» [7, с. 145]. Борис Чайковский, как очень глубокий художник, очевидно, как раз и узрел в этих текстах пафос детской несбыточной мечты, а вернее, порыва к ней, и именно поэтому снабдил фактуру пьесы типично классическим «штампом» – альбертиевыми басами, а её драматургию свёл к куплетной форме. И та непритязательность, легкость, с которой исполнитель поёт слова «И душа неустанно // Поспешая во тьму», вызывает ассоциации с характером интерпре-

тации «серьёзного» текста Пастернака в финале кантаты «Снег идёт» Г. Свиридова, где философское по своему содержанию стихотворение поётся детским хором на мелодию простой песенки. Заметим, что и Борис Чайковский, и Георгий Свиридов увидели в текстах поэтов, к которым они обращались, очевидное желание самих авторов текстов подать их просто: не зря Пастернак обращается к «лёгкому» трёхстопному ямбу («Идёт без проволочек // И тает ночь, пока // Над спящим миром лётчик // Уходит в облака»), а Бродский в «Стансах» отказывается от дольника и акцентного стиха в пользу классического анапеста («Ни страны, ни погоста // Не хочу выбирать, // На Васильевский остров // Я вернусь умирать»¹).

В оркестровой версии Борис Чайковский значительно разнообразил фактуру по сравнению с её «клавирным» вариантом: уже в самом начале и мелодия и аккомпанемент наделены столь свойственными оркестровому письму композитора микстовыми тембрами: «альбертиевы басы» автор услышал в удвоении перекликающихся друг с другом фаготов и альтов *pizzicato*². Во второй строфе (соответствующей словам «И душа неустанно...») композитор постепенно переходит от изначального камерного звучания к оркестровому: те же «альбертиевы басы» теперь распределяются между четырьмя группами струнных инструментов, на фоне которых, словно образ «пролетающей над мостами» души, парит гобой, ради которого композитор пропускает здесь партию первых скрипок (ц. 42). Таким образом, оркестровая «оптика», соотношение «камерного» («близкого») плана и «оркестрового» («дальнего»), которую мы отметили в первой прелюдии, играет важную роль и в оркестровой драматургии последней. Более того, автор выдерживает неизменно камерное звучание в соединительных ритурнелях, в первом из них оставляя лишь дуэт гобоя и фагота (перед ц. 41), а во втором – в аналогичном случае он использует дуэт солирующих альты и виолончели (перед ц. 42). Так, фактически, вторя рифмам стихотворным, образуются и рифмы музыкальные – не только в плане повторности тематического материала, но и в плане темброво-фактурных «переключек».

¹ Трудно сказать, является ли случайностью небольшое расхождение вокальной подтекстовки с первоисточником: у Бродского – «Твой фасад тёмно-синий // Я впотьмах не найду», у Бориса Чайковского «И впотьмах я найду». Композиторский вариант контекстно оказывается более закономерным: родное место можно найти и «впотьмах», по «чутью».

² Отметим, что «частота» передачи материала от первого фагота ко второму продиктована вовсе не необходимостью смены дыхания, а пространственным эффектом, ведь также пропорционально фаготам автор «передает» трезвучные мотивы и между группами альтов *divisi*.

Последняя, третья строфа («И увижу две жизни...», ц. 45) отмечена автором особенно: здесь появляется два дополнительных подголоска, данные в перекличке у засурдиненных труб и валторн (думается, что это – та самая «другая» жизнь). Они ещё больше расширяют общее фактурное пространство, создавая драматургический эффект «итоговости», который в свою очередь получает своё завершение во «внеземном» кодовом завершении (ц. 47). Кода с оркестровой точки зрения построена по принципу *diminuendo*: постепенное отключение тембров духовых инструментов происходит в совокупности с динамическим затиханием струнных, сопровождаемых виброфоном и колокольчиками, напоминая уход в небытие, будто отзвук, эхо, постепенно удаляющееся в недостижимые пределы.

Относительно «лёгкости» музыки финальной пьесы хочется добавить к приведённой мысли Е. Петрущанской ещё одно соображение. Довольно часто в литературных и музыкальных произведениях образ смерти подаётся как нечто нарочито «облегчённое», с нарочно «сниженной» семантикой. Достаточно вспомнить смерть Гусева из одноименного рассказа А. Чехова, стихотворение «Смерти больше нет» из цикла «Больничная тетрадь» С. Кирсанова, где смерть человека в смысловом параллелизме сопоставляется со смертью кузнечика, простота интонации в «Бессмертии» из цикла на слова Микеланджело Д. Шостаковича, в котором композитор цитирует собственную пьесу, сочиненную в детские годы. Концепция «возвращения» в детство как часть феномена «позднего стиля» наглядно прослеживается и в одном из последних стихотворений А. Галича «За чужую печаль» («Мы проспали беду, // Промотали чужое наследство, // Жизнь подходит к концу, // И опять начинается детство»). Разумеется, в цикле Бориса Чайковского – Иосифа Бродского мы видим творческий альянс двух молодых людей, ещё не пересекших черту, за которой начинается «поздний стиль», но вполне очевидно, что оба они уже в молодом возрасте были мыслителями и задумывались о серьёзнейших вопросах человеческого бытия. Эту мысль подтверждает сам факт того, что Борис Чайковский спустя много лет, уже будучи как раз на грани перехода к позднему стилю, вновь обратился к своему раннему сочинению, по сути, почти ничего не поменяв в нём с точки зрения тематизма и фактуры.

Повторимся: оркестровая, бессловесная версия «Четырёх стихотворений Бродского» – это не просто инструментовка вокального цикла, ведь перед автором стояла почти парадоксальная задача сделать эту музыку с одной сто-

роны «независимой» от слова, а с другой – в той или иной мере соответствующей смыслу этого не звучащего вербально слова. В решении этих задач важным моментом является не только выбор оркестрового состава, но и распределение инструментов в изложении вокальной партии. Как мы увидели, композитор поручает вокальную мелодию не только отдельным солирующим инструментам, но и предоставляет её изложение сразу нескольким инструментам, образующих «сложную линию» выразительных микстов. Показательными в этом отношении является и приём передачи мотивов (своего рода «тембровая текучесть»), создающий одновременно и колористический, и пространственный эффект. Данный приём касается не только ведущих, но и аккомпанирующих голосов, что свидетельствует о том значении, которое имеет для автора каждый компонент фактуры. Более того, выбор средств в большинстве случаев связан и с моментом соотношения тембра и фактуры со смысловым значением поэтического слова. Как мы увидели, в некоторых случаях именно смысловые повороты в стихотворениях Бродского «провоцируют» резкие смены фактуры и оркестрового колорита. Безусловно, в «Четырёх прелюдиях» Борису Чайковскому удалось диалектически соединить, казалось бы, две трудносоединимые задачи: сказать в музыке то, что невозможно (и в буквальном смысле слова, и в переносном) высказать словесно и в то же время написать самостоятельный *opus*, который будет слушаться и исполняться как самостоятельное произведение – шедевр музыкального искусства.

Литература

1. Абдоков Ю.Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «музыкальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – №2. – С. 104–139.
2. Абдоков Ю.Б. Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – №1. – С. 171–178.
3. Богданова А. В. Музыка и власть. – М.: Наследие, 1995. – 432 с.
4. Васина-Гроссман В.А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков // Музыка и современность. Вып. 9. – М.: Музыка, 1975. – С. 131–160.
5. Дёмина М.В. Некоторые художественные принципы индивидуального авторского стиля Б. Чайковского // Творческое наследие Бориса Чайковского. М., 2015. – С. 145–158.
6. Лихт В.А. На авторских концертах Бориса Чайковского // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С. 39–41.
7. Петрушанская Е.М. Созвучия конца оттепели: «Четыре стихотворения» Иосифа Бродского и Бориса Чайковского // Художественная культура. 2019. №3. – С. 120–151.

Нотные примеры

Пример 1

Прелюдия №1

Ob.
Fg.
Cor (F)
Tr (B)
Timp.
Piano
V-ni, V-le, Celli
Archi
Bassi div.

Пример 2

Прелюдия №1

Ob.
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli

Пример 3

Прелюдия №2

Савченко Глеб Юрьевич,

преподаватель кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, соискатель МГИМ им. А. Г. Шнитке
(научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор А. Г. Алябьева)
e-mail: belgvas88@gmail.com

Gleb Yu. Savchenko,

Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
in the Moscow A. Schnittke State Music Institute,
Postgraduate student (scientific adviser:
Doctor of Arts, Professor Anna G. Aliabieva
e-mail: belgvas88@gmail.com

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ КРЫМСКОТАТАРСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН**STRUCTURAL ANALYSIS OF CRIMEAN TATAR FOLK SONGS**

Аннотация. В данной работе исследуется проблема крымскотатарских народных песен, с точки зрения её теоретических аспектов. Автором работы проделан структурный анализ двух крымскотатарских народных песен из сборника Ильяса Бахшиша «Крымскотатарские народные песни»: «Меним адим Сеит огълу Сейдамет» и «Бахчадан бир гуль къопардым». Прделанный автором анализ и обобщение вокальных произведений из сборника Ильяса Бахшиша, способны составить представление о крымскотатарских народных песнях.

Ключевые слова: песня, форма, лад, метр, ритм, размер, мелодическая линия.

Annotation. This paper examines the problem of Crimean Tatar folk songs from the point of view of its theoretical aspects. The author of the work has carried out a structural analysis of two Crimean Tatar folk songs from the collection of Ilyas Bakhshish "Crimean Tatar folk songs": "Menim adim Seit oglu Seidamet" and "Bakhchadan bir gul kyopardym". The author's analysis and generalization of vocal works from the collection of Ilyas Bakhshish, are able to form an idea of Crimean Tatar folk songs.

Key words: song, form, fret, meter, rhythm, size, melodic line.

Фольклор является наиболее древней и в то же время оригинальной областью музыкальной культуры. В фольклоре каждого народа сохраняются подлинно национальные элементы, её образно-эмоциональная и стилистическая первозданность. Как отмечает исследователь традиционной музыки арабского Востока И.Р. Еолян, «в музыкальном фольклоре Востока с удивительной широтой и полнокровностью запечатлелась каждодневная жизнь народа: его история, мифология и эпос, трудовые будни, обряды и верования» [4]. Здесь же он дополняет, что «музыке Востока свойственны формы сольного исполнительства, высокая культура вдохновенного импровизационного творчества» [4]. Наиболее значимым жанром народного искусства стала песня. Автор данной статьи выбрала предметом своего исследования крымскотатарский музыкальный фольклор. Цель данной работы – выявить наиболее характерные черты и закономерности крымскотатарского музыкального фольклора, очертить отличительные его особенности на примере структурного анализа крым-

скотатарских народных песен из сборника Ильяса Бахшиша «Крымскотатарские народные песни» [2]. В сборник вошли песни исторические, лирические, шуточные, колыбельные, а также классические народные песни. В качестве анализа были выбраны две песни: историческая - «Меним адим Сеит огьлу Сейдамет» и классическая народная песня - «Бахчадан бир гуль кьопардым».

Рассмотрим крымскотатарскую народную песню «Меним адим Сеит огьлу Сейдамет»:

Тональность произведения – ля минор гармонический. Однако следует отметить, что автор произведения больше использует верхний тетракорд ля минора с опорой на пятую ступень лада, причем как в восходящем, так и в нисходящем направлении. Нижний тетракорд используется значительно реже, причём большей частью в нисходящем направлении. В инструментальных связках регулярно вводится тоника одноименного мажора.

Произведение написано в простой двухчастной форме, где каждая часть представляет собой период. И первый, и второй период являются квадратными. Особый интерес представляет размерная сетка произведения, с постоянно меняющейся метрикой:

- первая часть - |:7/8+4/8:| +5/8 + |:7/8+4/8:| +5/8

- вторая часть - 4/8+5/8+4/8+3/8+4/8+ 5/8+5/8+5/8+5/8+3/8+4/8+5/8

Несмотря на столь пёструю метрику второго периода, суммарная величина долей в каждом из них почти равна. В первом составляет 54, а во втором 52.

Рассмотрим мелодическую линию данного произведения. Первый период представляет собой повторную структуру. Первое предложение является основным тематическим зерном. Весь последующий материал является производным от первого. Так во втором предложении первого периода изменению подвергается только первый такт. Следует отметить, что первые такты первой части являются наиболее значимыми, так как именно здесь плавно, осторожно происходит подход к основному тоническому звуку, который большей частью скрыт за пятой ступенью лада. Как в первом, так и во втором предложении, автор вводит сначала верхний тетрахорд лада более мелкими длительностями в восходящем направлении, и только потом важно, степенно проходит нижний тетрахорд в нисходящем направлении, подводящий к тонике лада, которая ещё дважды опеваётся. Однако завершаются предложения квинтой лада.

Второй период также имеет повторную структуру. Музыкальный материал второго периода построен полностью на материале первого периода, точнее даже на материале первого предложения. Здесь явно проявляется макамный принцип развития, где каждое последующее изложение музыкального материала основано на предыдущем. Так, например, первый такт второго периода представляет собой сочетание начальной и заключительной интонации первого предложения:

1 такт

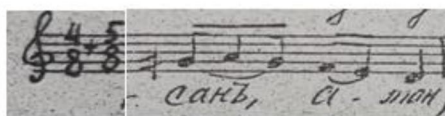
Ко-е бар

де-ним а - дия, сн, а - мн, се-нит сь-ну га

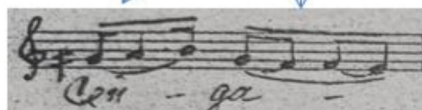
Сн - га

Второй такт второго периода является вариантом четвёртого такта первого периода:

2 такт 2 период

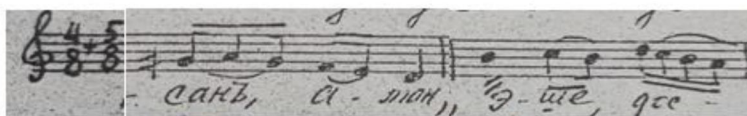


4 такт 1 период



Третий такт сочетает в себе как мелодико-ритмический оборот предыдущего такта, но терцией выше, так и нисходящий ход нижнего тетра хорда второго такта первого периода, но в более мелких длительностях:

2-3 такт 2 период



1 период



Следующие четвёртый, пятый и шестой такты второго периода в мелодическом изложении полностью дублируют третий, четвёртый и пятый такты первого периода, но с некоторыми метрическими изменениями. Второе предложение второго периода дублирует первое, но с незначительными изменениями. Таким образом, подтверждается версия применения в данном музыкальном произведении макамого принципа развития. Хотелось бы обратить внимание на ярко представленный восточный колорит, где очень красочно, словно кружевное плетение звучит мелодическая линия. Особую выразительность мелодии придают непрерывные опевания, синкопы, увеличенные секунды, нисходящие секундовые интонации. Постепенно расширяется и диапазон вокальной партии. Если в первых двух предложениях диапазон составлял интервал септиму (от ми первой октавы до ре второй октавы), в третьем предложении он составляет интервал октаву (от ре первой – до ре второй октавы), а в четвёртом предложении диапазон расширился до ноны (от ре первой октавы до ми второй октавы).

Рассмотрим следующий музыкальный пример – крымскотатарскую народную песню «Бахчадан бир гуль кьопардым».

БАХЧАДАН БИР ГУЛЬ КЪОЛАРДЫМ

$\text{♩} = 120$

Бах-ча-дан БИР ГУЛЬ КЪО-ЛАР - ДЫМ, ЯР БА -
 ШЫ - НА ТАКЪ - МА - Я. ЯП - РА - ГЪЫ ЯН -
 ДЫ ТУ - ТАШ - ТЫ, ГУЛЬ - ЛЕ - РИ КЪАН
 АГЪ - ЛА - ДЫ. ЯП - РА - ДЫ ЯН -
 ДЫ ТУ - ТАШ - ТЫ, ГУЛЬ - ЛЕ - РИ КЪАН
 АГЪ - ЛА - ДЫ.

Произведение написано в форме периода, состоящего из трёх предложений, каждое из которых содержит по четыре такта. Период модулирующий – начало звучит в соль мажоре, заканчивается в ре фригийском.

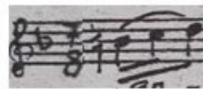
Первое предложение написано с неустойчивой метрикой: 7/8 - 9/8 - 9/8 - 9/8. Общий диапазон мелодии охватывает интервал уменьшённую октаву. Мелодический рисунок представлен большей частью поступенным восходящим и нисходящим движением. Лишь на грани третьего и четвёртого такта используется скачок на септиму, который и является кульминацией первого предложения. Уже во второй фразе первого предложения наблюдается модуляционный переход из соль мажора в одноименный соль минор натуральный. Следует отметить, что завершается первое предложение фригийской каденцией.

Второе предложение начинается так же, как и первое с размера 7/8, которое сохраняется до окончания музыкального произведения. Мелодический рисунок здесь также представлен чередованием поступенного восходящего и нисходящего движения. Расширяется диапазон мелодической линии до децимы – от ре первой октавы до фа второй октавы. Особый интерес представляет ладовая сфера первой фразы второго предложения, где постоянно слышится чередование соль мажора и соль минора. Причём в восходящем движении звучит соль мажор, а в нисходящем соль минор. Вторая фраза второго предложения плавно подводит к ре фригийскому. Таким образом, второе

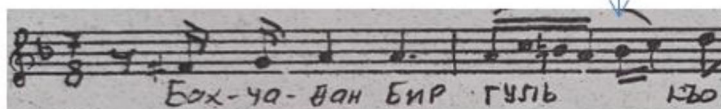
предложение выполняет функцию модуляционного перехода из соль мажора в ре фригийский.

Хотелось бы отметить, что в данном произведении также используется макамый принцип развития, так как мелодический материал второго предложения является производным от первого. Вновь мы можем утверждать, что первое предложение является интонационным зерном. Всё последующее изложение есть вариант первоначального музыкального материала.

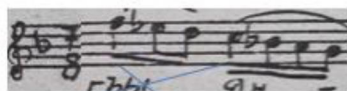
Так, например фрагмент начала второго предложения



взято из первого



Или, например, фрагмент второго предложения



явно напоминает первое предложение



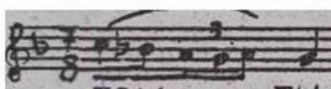
Следующий фрагмент второго предложения



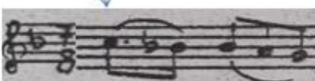
сравним с фрагментом из первого



Или сравним такой пример из второго предложения



с фрагментом из первого



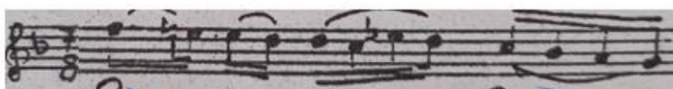
А следующая вторая фраза построена на материале предыдущей фразы



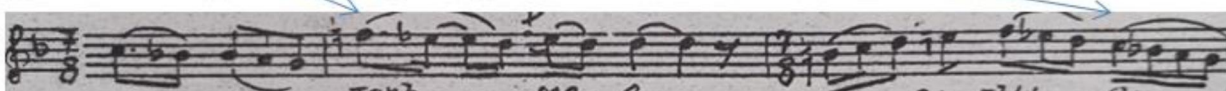
Таким образом, весь материал второго предложения является вариантом уже озвученного в первом предложении.

Рассмотрим третье предложение, которое также как и предыдущие, состоит из двух фраз. Как в первой, так и во второй фразе звучат чередующиеся натуральный минор и ре фригийский. Единожды появляется даже фрагмент дорийского лада. Общий диапазон мелодии, как и во втором предложении, составляет интервал дециму. Литературный текст полностью дублирует второе предложение. Музыкальный текст также построен на материале, который был изложен либо в первом, либо во втором предложении. Рассмотрим структуру третьего предложения.

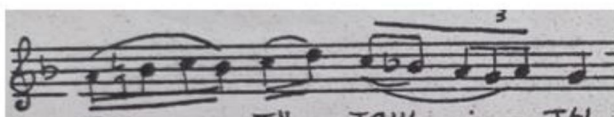
Фрагмент из третьего предложения



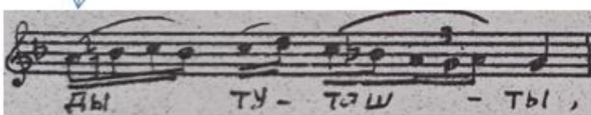
сравним с первым и вторым предложениями



Дальнейшее изложение третьего предложения



полностью дублирует второе



Хотелось бы также рассмотреть картину мелодической линии. Выразительная волнообразная мелодия на протяжении всего произведения плавно подводит к высшей точке – кульминации (конец первого предложения), затем также постепенно, плавно, аккуратно уходит к нижнему устью (второе и третье предложения). Таким образом, создаётся полная уравновешенность формы.

Следовательно, анализируя структуру каждого из предложений, приходим к выводу, что основным тематическим зерном является первое предложение. Весь последующий материал является производным от первоначального. Таким образом, вновь подтверждается версия о макампном принципе развития музыкального материала в крымскотатарских народных песнях.

Литература

1. Антология Крымской народной музыки / Под ред. Ф.А. Алиева – Симферополь: Доля, 2001. – 600 с.
2. Бахшиш И. Крымскотатарские народные песни. – Киев: Редакционно-издательская коллегия художественной самодеятельности, 1993. – 47 с.
3. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981. – 278 с.
4. Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.
5. Нигмедзянов Н.М. Татарская народная музыка. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.
6. Романовская Е.Е. Жанры узбекской музыки // Статьи и доклады. – Ташкент: Фан, 1957. – С. 33–38.

Мамбетова Гульшен Рустемовна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
Государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования Республики Крым «Крымский инженерно-педагогический
университет» г. Симферополь, Россия
e-mail: gulchen_1@mail.ru

Gulshen R. Mambetova,
PhD in Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Art
State budgetary educational institution of higher education of the Republic of
Crimea "Crimean Engineering and Pedagogical University"
Simferopol, Russia
e-mail: gulchen_1@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

М.Б. Кремлева

А. ШНИТКЕ – В. ВЫСОЦКИЙ: О ВРЕМЕНИ И О СУДЬБЕ

A. SCHNITTKE – V. VYSOTSKY: ABOUT TIME AND FATE

Аннотация. Фигуры Альфреда Шнитке и Владимира Высоцкого являются поистине знаковыми в культурной жизни XX века. В музыкальном искусстве они предстали в разных ипостасях. Альфред Шнитке – выдающийся композитор, создавший множество произведений в различных жанрах, авторитетный педагог, исследователь. Владимир Высоцкий, будучи поэтом, актером театра и кино, раскрылся в музыкальной среде, как автор и исполнитель песен. Общепризнанно он явился новатором русской поэзии, о чем говорят многочисленные исследования его текстов. Альфред Гарриевич и Владимир Семенович жили и лично формировались в один исторический период, это объясняет схожесть проблематики в их творчестве. Оно обладает глубоким содержанием, связанным с жизнью и смертью, войной и миром, дружбой и ненавистью, Богом и человечеством. Деятельность композитора и поэта, несмотря на большое количество почитателей, всегда вызывала множество споров и осуждений. Оба они не боялись показать истинный мир с его конфликтами, проблемами, болью, ложью, столкновениями, запретами и принудительными идеалами. Шнитке и Высоцкий запустили процесс обновления эстетических норм, стали настоящим ориентиром для будущих поколений.

Ключевые слова: Высоцкий, Шнитке, творческие судьбы.

Abstract. The figures of Alfred Schnittke and Vladimir Vysotsky are truly iconic in the cultural life of the 20th century. In musical art they appeared in different guises. Alfred Schnittke is an outstanding composer who created many works in various genres, an authoritative teacher, and researcher. Vladimir Vysotsky, being a poet, theater and film actor, revealed himself in the musical environment as an author and performer of songs. He is generally recognized as an innovator of Russian poetry, as evidenced by numerous studies of his texts. Alfred Garrievich and Vladimir Semenovich lived and developed personally in the same historical period, this explains the similarity of issues in their work. It has deep content related to life and death, war and peace, friendship and hatred, God and humanity. The activities of the composer and poet, despite the large number of admirers, have always caused a lot of controversy and condemnation. Both of them were not afraid to show the true world with its conflicts, problems, pain, lies, clashes, prohibitions and forced ideals. Schnittke and Vysotsky launched the process of updating aesthetic standards and became a real guide for future generations.

Key words: Vysotsky, Schnittke, creative destinies.

Как известно, Альфред Шнитке и Владимир Высоцкий не были близкими друзьями, но встречи и творческие контакты их случались не единожды.

История их знакомства связана с работой в театре на Таганке, где Высоцкий с 1964 года работал артистом и автором песен. Альфред Шнитке неоднократно бывал в театре и видел Высоцкого на сцене в главных ролях. В 1973 году режиссер Юрий Петрович Любимов намеревался поставить пьесу по произведению немецкого драматурга Бертольда Брехта «Турандот, или Конгресс обелителей». Режиссер поручил написание музыки композитору Альфреду Шнитке [6, 194-195]. Он должен был сочинить десять зонгов для мужского голоса на стихи Брехта в переводе Бориса Слуцкого. Некоторое время у Любимова была также задумка ввести в спектакль песни Высоцкого, но позже Юрий Петрович отказался от этой идеи [15, 3].

Спектакль «Турандот» должен был стать первой совместной работой Альфреда Гарриевича и Юрия Любимова. На одной из встреч с режиссером, обсуждая будущий спектакль, Шнитке лично познакомился с Владимиром Высоцким, который оказался в гостях у Любимова вместе с женой – Мариной Влади. Как позже сказал об этой встрече в одном из интервью Альфред Гарриевич: «Отношение было – со стороны Высоцкого и со стороны Юрия Петровича – ироническое ко мне, как к "академическому" музыканту» [6, 194-195].

Через некоторое время, из-за официального протеста вдовы (по версии Любимова – дочери) Бертольда Брехта, работу над спектаклем «Турандот» пришлось прервать, но сотрудничество Шнитке с режиссером Любимовым в Театре на Таганке продолжилось в спектаклях «Ревизская сказка» (1978), «Пир во время чумы» (1989), «Живаго (Доктор)» (1993) [15, 4].

Еще одна постановка Любимова, которой не суждено было осуществиться – новая версия «Пиковой дамы» Чайковского. В 1978 году Альфред Шнитке написал клавир для спектакля, а Давид Боровский занимался декорациями. Но на этапе начала репетиций будущая постановка, готовившаяся в Париже, сорвалась, так как вызвала резко негативный отклик в прессе. Газета «Правда» выпустила разгромную статью дирижера Альгиса Жюрайтиса «В защиту Пиковой дамы», где говорится о чудовищном искажении либретто и музыки великой оперы П.И. Чайковского.

Альфреду Шнитке данные обвинения показались необоснованными, так как выводы дирижером были сделаны на основе рабочего клавира, а полноценных репетиций на тот момент еще не было [6, 197-198].

В защиту коллег, Владимир Высоцкий, к 15-летию театра на Таганке, в 1979 году, написал следующие строки [3]:

*«... Любимов наш, Боровский, Альфред Шнитке,
На вас ушаты вылиты воды.
Прохладно вам, промокшие до нитки?
Обсохните – и снова за труды...»*

Почти через десять лет, Альфред Шнитке, в одном из интервью вспомнил об этом случае и с благодарностью сказал, о Высоцком, что *«его человеческое отношение было самым лучшим, какое только можно себе представить»* [8, 3].

Встреча Шнитке и Высоцкого в гостях у Любимова, очевидно, была не единственной. Альфред Гарриевич неоднократно писал музыку к фильмам, где главную роль играл Владимир Семенович. Один из примеров – картина «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» по мотивам неоконченного произведения А.С. Пушкина «Арап Петра Великого» (реж. Александр Митта, 1976 г.). По удивительному стечению обстоятельств, в данную киноленту А. Митта, подобно Ю. Любимову в «Турандоте», предполагал включить две песни Высоцкого «Разбойничья» и «Купола», написанные Владимиром Семеновичем специально для этого фильма, но на этапе монтажа, по совету руководства «Мосфильма», отказался от них, взяв для песен музыку, написанную Альфредом Шнитке [11].

Еще один фильм из трех серий на сюжет Пушкина, где главную роль играет Владимир Высоцкий – «Маленькие трагедии» (реж. Михаил Швейцер, 1979 г.), также был положен на музыку А. Шнитке. Роль Дон Гуана, которую блестяще сыграл в фильме Владимир Семенович, стала последней в жизни актера [2].

Так сложилась судьба, что именно Альфред Гарриевич первым из композиторов заговорил о серьезности музыкальной составляющей творчества Высоцкого и теоретически обосновал новаторские черты музыкального языка Владимира Семеновича.

В книге Валерия Перевозчикова о Владимире Высоцком Альфред Шнитке в интервью признался, что его знакомство с творчеством Владимира Семеновича, на момент их сотрудничества, было довольно скромным [9, 104], но наличие пластинок 1980-го, а также 1988–1989-х годов, в архиве Альфреда Гарриевича, говорит о том, что песни Высоцкого звучали в его доме, а работа в театре еще больше способствовала знакомству Шнитке с творчеством знаменитого коллеги.

Во втором выпуске журнала «Музыкальная жизнь» 1988-го года содержится интервью Альфреда Шнитке, где он говорит о Владимире Высоцком: *«Вспоминаю Высоцкого в театре – в таком совершенно замечательном спектакле, как «Гамлет», в спектакле о Пугачеве. Сильнейшее впечатление произ-*

водили они благодаря игре Высоцкого». Композитор выделяет в игре Владимира Семеновича умение в высшей степени эмоционально раскрыть всех героев спектакля, в котором он принимал участие [8, 3].

В различных интервью Шнитке часто говорит о специфике музыкального языка в сочинениях Высоцкого. Рассуждая о структуре песен Владимира Семеновича, Шнитке отмечает в них «удивительное своеобразие, изобретательность, отсутствие стандартных стереотипов, необычное построение музыкальных фраз, соотношение слогов» [9, 105].

Шнитке отрицает стандартность в музыке Высоцкого. К характерным ее чертам он относит:

1) особое звучание слова: свободное распевание согласных «р», «м», «л» (причем свобода эта не носит случайный характер, а проявляет себя «в сочетании с каким-то эмоциональным смыслом, который диктовался сюжетом, содержанием песен...»). Шнитке считает данное явление новаторским и считает это вкладом в музыку.

2) нестандартно большой диапазон мелодических фраз: «В этом смысле голос Высоцкого не был безграничным, но казался безграничным. Казалось, что этот голос может шагнуть еще выше, и еще, и еще... Каждая реализованная высотность получалась, она не погибала от невероятной трудности, а демонстрировала возможность пойти еще выше <... > не ради красивой ноты, а ради смысла» [там же].

3) нестандартное количество тактов во фразе;

4) ритмику, создающую «свой пульс рядом с пульсом метрической основы» [там же];

5) отказ от трафаретных кадансов.

Шнитке также говорит о неделимости текста и музыки в сочинениях Высоцкого: «Если текст Высоцкого читать вне музыкальной стороны, вне звука, то странным образом он что-то теряет. Текст теряет, словно у стихов отняли крылья, на которых они парили, или отняли у стихов какую-то важную сторону. Они как бы немного вянут, когда лишаются мелодии» [там же].

Ранняя смерть Высоцкого в 1980 году стала огромным потрясением для всей страны. В дань памяти Владимиру Семеновичу, в 1981 году Юрий Любимов поставил в театре на Таганке спектакль, который так и назывался: «Владимир Высоцкий». Он был приурочен к первой годовщине смерти поэта. В постановке приняли участие как коллеги Высоцкого, так и молодые актеры, равнодушные к творчеству Владимира Семёновича. Поэтическое представление Юрия

Любимово было задумано как диалог актеров на сцене и голоса Владимира Высоцкого.

Создание музыки к этому спектаклю Любимов поручил именно Альфреду Шнитке. Так состоялся их новый творческий диалог, уже в другом измерении. Выбор Любимовым композитора для данного спектакля изначально привел Шнитке в недоумение: во-первых, не смотря на осознание ценности творчества Высоцкого, Альфред Гарриевич во многом был с ним не солидарен. Во-вторых, Шнитке не понимал, почему из множества композиторов, Любимов обратился именно к нему. Он не видел в этом морального основания: *«Эти обстоятельства стесняли меня в работе... Но я постарался забыть о себе и отнестись к этому как к моей профессиональной задаче: написать музыку на эти стихи»* [9, 108]. Это было стихотворение, написанное Высоцким в 1976 году *«Живу я в лучшем из миров...»*.

На наш взгляд, режиссер Любимов неслучайно поручил написание музыки именно Альфреду Гарриевичу. Шнитке, будучи мастером полистилистики настолько точно попал в стиль Высоцкого (его построение фраз, ритмику, гармонизацию), что непросвещенный слушатель, скорее всего, даже не задумается о том, что музыка написана не автором стихов.

Спектакль еще до первой постановки подвергался критике за конфликт поэта с обществом и отсутствие его гражданской позиции. Как отмечал Юрий Любимов на одном из обсуждений *«из семидесяти страниц стихотворного текста сценария разрешили только семь»* [12].

Среди тех, кто встал на защиту спектакля были композитор Эдисон Денисов, театральный критик Вадим Гаевский, артисты Зиновий Высоковский, Иннокентий Смоктуновский, Николай Губенко, доктор искусствоведения Борис Зингерман, космонавт Георгий Гречко и конечно Альфред Шнитке. Сохранилась стенограмма заседания Художественного совета обсуждения репетиции спектакля от 13 октября 1981 года, где приведено высказывание композитора: *«Я... смотрел спектакль четвертый раз. Каждый раз он оставляет эмоциональный ожог. Я не знаю другого, равного по силе воздействия спектакля. <...> Высоцкий предстает перед нами цельной личностью и, как это ни парадоксально звучит, человеком, для которого главным в его творчестве была нравственная проповедь – не ханжеская, не сентиментальная, а мужественная, суровая, принимавшая порой даже кощунственные формы, не только в силу вынужденности – из-за его ненависти ко всякой лжи, к стремлению сглаживать углы, скрывать правду, если правда неприятна. В этом смысле, если говорить*

о воспитательном значении искусства, в спектакле о Высоцком оно присутствует в высшей степени. Его слова достигают души каждого человека, заставляют взглянуть на себя <... > Творчество Высоцкого, как всякое духовное явление, не может быть ни уничтожено, ни ограничено, поскольку явления духовной жизни живут самостоятельно, но люди, которые и сейчас знают его песни, придя на этот спектакль, взглянут на поэта новыми глазами и, может быть, поймут его еще лучше» [там же].

После премьеры, состоявшейся для узкого круга зрителей, спектакль «Владимир Высоцкий» так и не увидел массового зрителя. Но, после длительного перерыва спектакль был восстановлен в 1989 году. С тех пор, каждый день рождения Владимира Высоцкого отмечается этим легендарным спектаклем с музыкой Альфреда Шнитке.

Переплетение музыки Шнитке и стихотворения Высоцкого «Живу я в лучшем из миров...» также просматривается в фильме Игоря Масленникова «Письма к Эльзе» (2002). Сценарий будущего фильма был написан старшим сыном Владимира Высоцкого в 2000 году – Аркадием Высоцким. В этой картине вновь звучат стихи Владимира Семеновича, а музыка, которую написал для фильма Владимир Дашкевич, предельно точно и нарочито повторяет тему Рондо из Concerto grosso №1 [1].

Соприкосновение творчества двух гениев произошло не только в театре и кино, но и на выпущенной в 1990 году фирмой «Мелодия» пластинке: «Владимир Высоцкий. О времени и о судьбе». Пластинку составили стихи Высоцкого, написанные в период с 1970 по 1980 годы.

Это нестандартный вариант исполнения баллад Высоцкого. Во-первых, их читает не сам автор, а народная артистка России, мастер художественного слова, режиссер, педагог, профессор кафедры сценической речи ГИТИС – Антонина Кузнецова. Во-вторых, сопровождает стихи Высоцкого не гитара, а музыка Альфреда Шнитке: Две маленькие пьесы для органа (1980) в исполнении Олега Янченко и Концерто-гроссо (1976) – солисты Гидон Кремер и Татьяна Гринденко.

Музыкальные произведения, подобранные режиссером и исследователем феномена Высоцкого – Натальей Крымовой для данной пластинки, скорее всего, были выбраны неслучайно, ведь именно главные темы Прелюдии и Рондо из концерта прозвучали в фильме «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил», где, напомним, Высоцкий сыграл главную роль. А создание двух маленьких пьес для органа, выдержанных в суровых, скорбных тонах, совпало со

временем кончины Высоцкого (1980). Но самое важное здесь то, как музыка Шнитке создаёт необходимую атмосферу, вводит слушателя в круг образов стихотворений Высоцкого, настраивает к восприятию произносимых строк.

Антонина Кузнецова с высочайшим вкусом и мастерством сумела подчеркнуть выразительность каждой детали в тексте баллад, она тонко чувствует их ритм, тембровые, динамические особенности, очень грамотно расставляет акценты, ударения, паузы, таким образом, складывается объемная картина, сквозь которую просматривается острый смысловой подтекст. Н. Крымова в аннотации к пластинке написала следующие строки: *«В стихах Высоцкого все летит и мчится, но как стихотворец сам он шел пружинистым и легким шагом, отмечая все вехи (в себе и вокруг), все приметы времени»* [7].

В апреле 2022 года в камерном зале Московской Филармонии состоялся моноспектакль «Разговор с Алисой о Времени и о судьбе», в котором Антонина Михайловна Кузнецова вновь читала уже другие баллады Высоцкого, а обрамлением их в этот раз послужили фрагменты Сюиты в старинном стиле Альфреда Шнитке, исполненные Алексеем Холодовым на фортепиано [4].

В 1997 году в Швейцарии, на экраны вышла картина «Эхо Тянь-Шаня» («L'Echo du Tien Shan») [16]. Автор фильма, режиссёр и оператор – К-соул Черикс (K-soul Cherix). Это документальный фильм о советских и российских альпинистах [2]. Примечательно, что в этом фильме звучат песни Владимира Высоцкого, а также фрагмент из хорового концерта Шнитке для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци. Картина получила многочисленные премии на международных кинофестивалях в Швейцарии, Испании, Италии и Франции, в том числе за лучшее звуковое оформление на Четвертом международном фестивале горных и приключенческих фильмов [10].

В настоящее время творческий дуэт Альфреда Шнитке и Владимира Высоцкого продолжается уже вне времени и пространства. Пример тандема произведений композитора и поэта – запись стихотворения Высоцкого «А мы живем в мертвящей пустоте...» в прочтении актера театра и кино Дмитрия Никулина. В сопровождении стихов звучит Соната для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке (1978 г.) в исполнении М. Хомицер и А. Гинзбург [13].

Музыка Шнитке, за последние десятилетия, стала параллельно живущей душой поэзии Высоцкого. Она имеет свойство по-новому раскрывать смысл поэтического слова, подчеркивать его эмоциональный окрас, создавая в сознании человека ту многогранность образов и характеров, которые присущи стихотворениям легендарного поэта.

Проводя исследование, нам удалось обнаружить многочисленные переплетения судеб и творческих свершений двух, на первый взгляд, непохожих, не имеющих ничего общего гениев XX века – Альфреда Шнитке и Владимира Высоцкого. Таким образом, мы можем сделать вывод, что интерес к тандему двух гениев – Альфреда Шнитке и Владимира Высоцкого не угасает и после их ухода из жизни, ведь они были выдающимися творческими личностями, каждый в своем направлении. Именно поэтому их искусство продолжает путешествие во времени:

*«... Чистоту, простоту мы у древних берем,
Саги, сказки из прошлого тащим,
Потому что Добро остается Добром -
В прошлом, будущем и настоящем...»*

*Владимир Высоцкий, фрагмент
из «Баллады о времени» (1975 г.) [5]*

Литература

1. В. Высоцкий. Живу я в лучшем из миров... [из фильма Письма к Эльзе] [видеозапись] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1lffqokJwHE> (дата обращения 25.09.2023)
2. Владимир Высоцкий в кино. Фильмография. Фильмы, созданные после июля 1980 года, в которых использованы песни, мелодии, голос и роли Владимира Высоцкого // Владимир Семенович Высоцкий // URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kino/vysotskiy-filmografiya/iii-filmy-sozdannye-posle-iyulya-1980.htm> (дата обращения 25.09.2023)
3. Владимир Высоцкий. К 15-летию Театра на Таганке // Культура. РФ. URL: <https://www.culture.ru/poems/19328/k-15-letiyu-teatra-na-taganke> (дата обращения 24.09.2023)
4. Владимир Высоцкий. «Разговор с Алисой о времени и о Судьбе» // Московская филармония // URL: <https://meloman.ru/concert/kzf-2022-04-03-19/> (дата обращения 24.09.2023)
5. Высоцкий В. Баллада о времени // Владимир Высоцкий: Собрание сочинений в одном томе – М.: Эксмо. – 2011. – С. 286.
6. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика – XXI века, 2003. – 320 с.
7. Крымова Н. Владимир Высоцкий: о времени и о судьбе. Аннотация к пластинке – С40 29415 001. – Мелодия, 1990.
8. Лебедева Т. Альфред Шнитке: «он не мог жить иначе...» (О В. Высоцком) / Т. Лебедева // Музыкальная жизнь №2, 1988. – С. 2-3.
9. Перевозчиков В. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Книга третья. – М.: Петит, 1992. – 275 с.

10. Победители IV Московского Международного Фестиваля горных и приключенческих фильмов «ВЕРТИКАЛЬ» // Mountain.ru // URL: http://www.mountain.ru/useful/press_cinema/festival-IV/Rezults.shtml (дата обращения 25.09.2023)

11. Сказ про то, как Митта фильм снимал. Факты о фильме "Сказ про то, как царь Пётр арапа женил" // Fishki.Net/ URL: <https://fishki.net/3214188-skaz-pro-to-kak-mitta-filym-snimal-fakty-o-filyme-skaz-pro-to-kak-cary-pyotr-arapa-zhenil.html> (дата обращения 23.09.2023)

12. Стенограмма заседания Художественного совета обсуждения репетиции поэтического представления «Владимир Высоцкий». 13 октября 1981 г. // Лаборатория по изучению творчества Юрия Любимова и режиссерского театра XX-XXI вв // URL: <https://hum.hse.ru/lyubimov/stenogramma/hudsovet> (дата обращения 22.09.2023)

13. Стихотворение "А мы живём в мертвящей пустоте..." Владимира Высоцкого. Музыка Альфред Шнитке [видеозапись] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FMEUSXPlyDk> (дата обращения 26.09.2023)

14. Театр на Таганке. "Владимир Высоцкий" (спектакль). [видеозапись] // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_DY4IQLWjio&t=5940s (дата обращения 26.09.2023)

15. Цветкова П.Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – М., 2018. – 32 с.

16. Эхо Тянь-Шаня (L'écho du Tien Shan) [видеозапись] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8Q5u1tjFRok> (дата обращения 27.09.2023)

Кремлева Мария Борисовна,
преподаватель кафедры философии, истории, теории
культуры и искусства, аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке
(научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор А.Г. Алябьева)
e-mail: kremleva.music@mail.ru

Maria B. Kremleva,
Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture
and Art in the Moscow A. Schnittke State Music Institute
Postgraduate student (scientific adviser: Doctor of Arts,
Professor A.G. Alyabyeva)
e-mail: kremleva.music@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Ю.В. Диденко

КРЕАТИВНЫЙ УРОВЕНЬ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ВУЗЕ

CREATIVE LEVEL OF DEVELOPMENT OF PERFORMING COMPETENCIES AMONG STUDENT PIANISTS AT THE UNIVERSITY

Аннотация. Целью статьи является изучение условий, необходимых для перехода у студентов-пианистов вуза исполнительских компетенций на креативный уровень развития. В статье указывается, что на необходимость творческого подхода к работе пианиста указывали еще основатели отечественной фортепианной школы. Результатом наличия креативного уровня развития исполнительских компетенций у студентов является создание высокохудожественной интерпретации, в которой на первый план выводится творческая личность пианиста. Установлено, что достижение креативного уровня развития исполнительских компетенций студента-пианиста становится возможным благодаря введению в обучение интегрированных связей между различными учебными дисциплинами, использованию кейс-технологии, культурологического, личностно-ориентированного, аксиологического, жанрового подходов. При этом все инновационные методы не противоречат педагогическим принципам ведущих мастеров отечественной фортепианной школы, а развивают заложенные традиции в соответствии с современными реалиями музыкальной педагогики.

Ключевые слова: компетентность, педагогика высшей школы, пианисты, исполнительские компетенции, креативный уровень, отечественная фортепианная школа.

Abstract. The purpose of the article is to study the conditions necessary for the transition of performing competencies among university pianist students to a creative level of development. The article indicates that the founders of the Russian piano school pointed out the need for a creative approach to the work of a pianist. The result of a creative level of development of performing competencies among students is the creation of a highly artistic interpretation, in which the creative personality of the pianist is brought to the fore. It has been established that achieving a creative level of development of a student pianist's performing competencies becomes possible thanks to the introduction of integrated connections between various academic disciplines into teaching, the use of case technology, cultural, personality-oriented, axiological, and genre approaches. At the

same time, all innovative methods do not contradict the pedagogical principles of the leading masters of the national piano school, but develop the established traditions in accordance with the modern realities of music pedagogy.

Keywords: *competence, higher education pedagogy, pianists, performing competencies, creative level, domestic piano school.*

Современные образовательные программы высшего профессионального образования ставят задачу поэтапного формирования у студентов определенных компетенций. Выделяют три уровня развитости компетентности: адаптационно-исполнительский, продуктивный и креативный [9, с. 51]. Прогресс студента по данной уровневой шкале является показателем качества обучения. В музыкальном образовании у студентов, обучающихся по программе «Искусство концертного исполнительства (Фортепиано)», помимо универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, составляющих основу ФГОС, имеется также необходимость в формировании исполнительских компетенций. При этом проблема перехода студентов-пианистов вуза на креативный уровень развития исполнительских компетенций до сих пор не получила изучения в исследовательской литературе, чем и обусловлена актуальность настоящей статьи.

На начальном этапе обучения студенты-пианисты, как правило, используют отдельные знания по дисциплинам исполнительского и музыкально-теоретического модулей главным образом в типовых ситуациях, их мотивация к достижению результата довольно ограничена. Потребность обучающихся к получению профессиональных знаний находится в потенци, как и их ценностное отношение. Все это указывает на наличие адаптационно-исполнительского уровня развития компетентности пианистов. Либо у студентов-пианистов отмечается наличие знаний по дисциплинам исполнительского и музыкально-теоретического модулей, которые сложились в определенную систему, но обучающиеся способны их применять в новом музыкальном материале только на основе известных им алгоритмов. При этом у обучающихся можно отметить потребность к работе над исполнительскими компетенциями. Данные характеристики свидетельствуют о наличии продуктивного уровня развития компетенций.

Переход на креативный уровень развития исполнительских компетенций достигается студентами-пианистами при условии наличия знаний как по дисци-

плинам исполнительского и музыкально-теоретического модулей, так и по дисциплинам из смежных областей. Кроме того, обучающиеся должны быть готовы к созданию индивидуальных интерпретаторских решений при подготовке музыкальных произведений к исполнению на сцене, то особенно необходимо при работе над репертуаром из творчества современных композиторов. Студенты должны быть готовы к проектированию своей исполнительской деятельности с учетом приобретенных знаний, у них должен сформироваться устойчивый профессиональный интерес к концертно-исполнительской деятельности, потребность в совершенствовании исполнительского мастерства, в расширении профессиональной деятельности, в самоактуализации. Появление ценностного отношения к развитию исполнительских компетенций также свидетельствует о переходе на креативный уровень.

Наличие креативного уровня развитости исполнительских компетенций основано не просто на качественном воспроизведении нотного текста музыкального произведения. Пианист должен уметь отразить музыкальный образ произведения во всех деталях, подойти к исполнительскому процессу творчески, продемонстрировать индивидуализированное прочтение музыкального произведения. На необходимость творческого подхода к работе пианиста указывали различные педагоги, начиная с периода формирования отечественной фортепианной школы. Рассматривая задачи музыканта-исполнителя, А.Г. Рубинштейн указывал, что «воспроизведение – второе творение, и обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенки собственного изобретения; даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал» [3, с. 22]. В труде «Пианизм как искусство» С.Е. Фейнберг проводит такое рассуждение: «слово “исполнитель” не передает сущности художественно-значительного и активно-творческого процесса музыкальной интерпретации. Чем совершеннее, законченнее и ярче игра артиста, тем более выходит на первый план его творческая личность. Он не “исполнитель” чужой воли» [10, с. 33]. Привнесение пианистом индивидуального видения музыкального произведения проявляется не только в совершении агогических, динамических и других отклонений от текста, но и создании новых исполнительских нюансов, деталей, на что указывал С.Е. Фейнберг: «тончайшие оттенки ритма и звука, то что нельзя передать и чему трудно научить, – все это составляет тайну артиста-исполнителя и заставляет бесконечно вслушиваться в его игру,

открывая в ней глубокие источники подлинно творческого претворения композиторского замысла» [10, с. 44].

По сравнению с педагогическими принципами ведущих мастеров конца XIX – XX столетий современная практика преподавания фортепиано в вузе претерпела значительные изменения. Однако, как выявляет Ю.А. Хорошилова, сформированные А.Б. Гольденвейзером, С.Е. Фейнбергом, К.Н. Игумновым, Г.Г. Нейгаузом и другими педагогами-пианистами художественно-эстетические и морально-этические нормы остаются приоритетными и не противостоят современным подходам и принципам фортепианной педагогики [11, с. 48]. Исследователь подчеркивает, что «главное место, как и ранее, принадлежит высокой художественной культуре, хорошему вкусу, а также техническому совершенству, сочетающемуся с содержательностью интерпретаторского замысла» [11, с. 48].

Создание индивидуальной, нестандартной интерпретаторской концепции музыкального произведения, свидетельствующей о переходе обучающегося на креативный уровень развитости компетентности, достигается при условии значительного роста индивидуально-личностного начала у пианиста. При работе над музыкальным произведением перед студентом встает сложная задача: с одной стороны, ему необходимо представить исторически и стилистически достоверную интерпретацию, сохранить авторский стиль, а с другой стороны, следует проявить творческую индивидуальность. Соблюдение и того, и другого принципа оказывается очень значимым, на что указывали ведущие представители отечественной фортепианной школы. Например, А.Б. Гольденвейзер писал о неприемлемости объективно-бесстрастного исполнения музыкального произведения, и о неуместности чрезмерного показа исполнительского «Я». В первом случае можно говорить о безучастности исполнителя, а во втором случае, о намерении пианиста поразить, удивить. А.Б. Гольденвейзер пояснял: пианист «должен стремиться к тому, чтобы быть на уровне духовной культуры и внутренней значительности автора» [4, с. 117]. Соответственно, помимо формирования у студентов-пианистов вуза необходимых знаний, умений и навыков, связанных с технико-процессуальной, историко-стилевой, художественно-исполнительской компетентностью, следует развивать у обучающихся личностные качества, направленные на развитие самоконтроля, саморегуляции, способности к прогнозированию результатов собственной исполнительской деятельности.

На необходимость комплексного подхода к педагогике в современной системе образования указывает В. В. Краевский [2, с. 113]. Организация интегрированного подхода между дисциплинами исполнительского и музыкально-теоретического модулей является еще одним условием достижения студентами креативного уровня развитости исполнительских компетенций. Под интеграцией в обучении понимается «процесс установления связей между структурными компонентами содержания в рамках определенной системы образования с целью формирования целостного представления о мире, ориентированный на развитие и саморазвитие личности» [1, с. 66]. Среди функций интеграции в процессе обучения можно выделить методологическую, развивающую, образовательную, конструктивную, воспитывающую функции. В этом ряду особую роль играет конструктивная функция межпредметных связей, под которой понимается совершенствование содержания учебного материала, форм и методов организации процесса обучения. На основе конструктивных функций выстраивается курс межпредметного обучения в рамках определенной темы, предмета. В результате, на обучающихся оказывается многостороннее влияние, и весь процесс обучения поднимается на более высокий уровень.

Знания, полученные студентами-пианистами на таких учебных дисциплинах как «Гармония», «Полифония», «Анализ музыкальных произведений», должны применяться студентами-пианистами в процессе изучения музыкальных произведений из учебного репертуара, работы над поиском подходящих исполнительских средств. Введение элементов исполнительского анализа и анализа интерпретаций произведений из учебного репертуара студентов в рамках различных дисциплин позволяет углубить представления обучающихся об исполняемых произведениях, дает им возможность получить наиболее полное представление о возможных исполнительских трактовках. Такой анализ, проведенный даже на уровне фрагментов из произведений учебной программы, может вводиться не только на занятиях по «Специальному инструменту», но и на «Истории исполнительского искусства», «Исполнительской практике», «Ансамблевом исполнительстве». В настоящее время темы и содержание выпускных квалификационных работ чаще всего связаны с исполнительским анализом произведений студентов-пианистов из их учебной практики, что является важным моментом для развития исполнительских компетенций. Введение в образовательную программу факультатива «Исследова-

тельская работа» также поможет обогатить представления студентов о стилистически достоверных решениях, с одной стороны, и о создании индивидуальных авторских концепций, с другой стороны.

Для проведения анализа интерпретаций и исполнительского анализа следует использовать кейс-технологии, которые позволяют формировать у студентов новые качества и умения, подходят для работы над анализом, требующим поиска и творческого осмысления. Так, использование кейс-метода в рамках дисциплины «История исполнительского искусства» может быть построено на следующем алгоритме. Первым этапом выступает изучение структуры, содержания и элементов музыкального языка произведения. Второй этап связан с определением концепции сочинения, его драматургии, и постановкой, в связи с этим, исполнительских задач. Индивидуальная работа пианистов с материалами кейса составляет третий этап. Возможно также решение данной задачи в малых группах. На заключительном этапе проходит общая дискуссия, на которой результаты работы получают презентацию и экспертизу.

Большую помощь в повышении уровня развитости исполнительской компетентности оказывает грамотно организованная самостоятельная работа студентов. Педагог по специальности должен подсказать, к какой методической литературе лучше обратиться для решения определенной исполнительской задачи, на интерпретации каких известных пианистов следует обратить внимание. Посещение и участие в различных мастер-классах, семинарах, конференциях не только способствует совершенствованию исполнительской компетентности, но и расширяет представления пианиста о дальнейшей сфере деятельности.

Современная практика преподавания фортепиано включает опору на инновационные подходы в обучении, использование которых также помогает перевести уровень развитости исполнительских компетенций студентов на креативный. В настоящее время широко применяется культурологический подход, который заключается «в трактовке музыкального искусства в контексте художественной культуры в ее целом» [6, с. 9]. Он позволяет обучающимся лучше понять черты русской и других национальных культур, духовно-нравственную основу личности композитора. По дисциплинам исполнительского модуля целесообразно использовать культурологический подход при создании исторически и стилистически достоверной интерпретации.

Большую помощь в обучении оказывает личностно-ориентированный подход, который связан с учетом индивидуальных психологических характеристик обучающихся. В его основу положен принцип сотрудничества между педагогом и студентами. Личностно-ориентированный подход использовался представителями отечественной фортепианной школы еще с момента ее формирования, и в дальнейшем поддерживался многими педагогами-пианистами. Среди современных представителей – Г. М. Цыпин, автор таких фундаментальных трудов как «Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества», «Исполнитель и техника», «Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности». Индивидуальная и мелкогрупповая формы работы, используемые в музыкальном образовании, способствуют раскрытию личностных качеств студентов-пианистов, среди которых особую роль в исполнительской деятельности играют воля, артистизм, самообладание, эстрадная выдержка, коммуникативные, аттенционные, психомоторные качества и др. [12]. В тоже время, следует помнить, что неповторимость подлинной личности музыканта раскрывается только в условии пребывания в рамках коллективного начала.

Формирование у студентов-пианистов ценностного отношения к различным жанрам, стилям, направлениям фортепианного искусства помогает аксиологический подход [7, с. 248]. Его введение в процесс обучения позволяет повысить интерес обучающихся к исполнительскому мастерству, способствует практическому овладению исполнительскими компетенциями в разных видах профессиональной деятельности.

Среди активно осваиваемых инновационных подходов в обучении – жанровый подход, предполагающий «осознание и воплощение характерных черт того или иного музыкального жанра в каждом конкретном произведении, что становится для исполнителя новой творческой задачей», решаемой в процессе работы над интерпретацией музыкального произведения [5, с. 35]. Обращаясь к профессиональному обучению пианистов в вузе, Э.Г. Толмачева уточняет, что внедрение жанрового подхода помогает выработать у студента-пианиста «глубокое понимание жанровой специфики исполняемой музыки и осознанное отношение к выбору соответствующих средств выразительности» [8]. В жанровом подходе заложен интегрирующий потенциал, связанный с исполнительскими и теоретико-аналитическими дисциплинами фортепианного обучения, что оказывается особенно актуальным на высшей ступени музыкального обра-

зования. Применение данного подхода активизирует познавательную деятельность обучающихся, способствует более глубокому развитию у пианистов исполнительских компетенций.

Таким образом, на необходимость творческого подхода к работе пианиста указывали еще основатели отечественной фортепианной школы. В современном музыкальном образовании создание пианистом художественно-значительной, творческой интерпретации связывается с переходом на креативный уровень развития исполнительских компетенций. Залогом яркого и историко-стилистически достоверного исполнения музыкального произведения является не только верное отображение содержания и музыкального образа произведения, но и выведение на первый план творческой личности пианиста. Достижение креативного уровня развития исполнительских компетенций студента-пианиста становится возможным посредством внедрения в обучение интегрированных связей между различными учебными дисциплинами, использования кейс-технологии, культурологического, личностно-ориентированного, аксиологического, жанрового подходов. При этом все инновационные методы не противоречат педагогическим принципам ведущих мастеров отечественной фортепианной школы, а развивают заложенные традиции в соответствии с современными реалиями музыкальной педагогики.

Литература

1. *Абдуллаева Г.Д., Атажанов И.И.* Межпредметные связи в современной школе // Актуальные проблемы гуманитарных и современных наук. – 2016. – № 3-3. – С. 66–68.
2. *Краевский В.В.* Общие основы педагогики. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
3. *Лисовский Н.М.* Антон Григорьевич Рубинштейн. / сост. Н.М. Лисовский. – СПб.: тип. Ю.Н. Эрлих, 1889. – 56 с.
4. *Мастера советской пианистической школы: очерки / под ред. А.А. Николаева.* – М.: Музгиз, 1954. – 230 с.
5. *Орлова Т.С.* Жанровый подход к организации восприятия музыки как средство творческого развития учащихся детских музыкальных школ // Вектор науки ТГУ. Серия: Педагогика, психология. – 2018. – №2 (33). – С. 33–37.
6. *Рапацкая Л.А.* Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития // Ценности и смыслы. – 2016. – № 6 (46). – С. 6–14.
7. *Титова О.А.* Инновационное обучение игре на фортепиано студентов-немузыкантов вузов культуры и искусств: методологический аспект // Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. – 2017. - № 27 (170). Вып. 20. – С. 244–249.
8. *Толмачева Э.Г.* Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов композиторов XX века [Электронный

ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 2. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678>. (дата обращения: 13.09.2023).

9. Троянская С.Л. Основы компетентностного подхода в высшем образовании. – Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2016. – 176 с.
10. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / предисловие: В.А. Натансон; ред.: В.А. Натансон. Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
11. Хорошилова Ю.А. Музыкально-педагогические принципы Гольденвейзера и современная практика преподавания фортепиано // Преподаватель XXI век. – 2008. – № 4. – С. 45–48.
12. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. – М.: Музыка, 2019. – 128 с.
13. Щербакова А.И. Формирование творческого интеллекта музыканта как педагогическая проблема // Искусство и образование. 2022. № 4 (138). С. 106-112.

Диденко Юрий Валерьевич,

доцент кафедры специального фортепиано

Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке

(научный руководитель: доктор педагогических наук,

доктор культурологии, профессор А.И. Щербакова)

e-mail: yurididenko@yahoo.com

Yuri V. Didenko,

Associate Professor of the Department of Special Piano

of Moscow State Tchaikovsky Conservatory,

Postgraduate student in Moscow A. Schnittke State Music Institute

(scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences,

Doctor of Cultural Studies, Professor A.I. Shcherbakova)

e-mail: yurididenko@yahoo.com

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА В ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

ELECTRONIC MUSIC IN ORCHESTRAL WORKS BY CONTEMPORARY COMPOSERS

Аннотация. В статье анализируется электронная музыка XX-XXI вв., ее возникновение и развитие, взаимодействие с акустической музыкой современных композиторов. Рассматривается применение современных технических достижений как источников образования новых тембровых звучностей наряду с традиционными оркестровыми тембрами, а также обогащение инструментария новыми техническими средствами (электроинструменты, синтезаторы, компьютерная и электронная музыка и т.п.). Выявлено, что тенденция к синтезу в искусстве сказалась и на современном оркестровом мышлении. Анализ оркестровых произведений позволил определить, что полистилистика и стилевой синтез становятся новыми стилевыми явлениями в музыке второй половины XX века и начала XXI вв. Вовлекая в свой круг весь спектр стилевых признаков прошлого и современности, это становится гиперинтегрированным явлением, более обновленным, по сравнению с предыдущими веками. Что и дает новый виток дальнейшей эволюции.

Ключевые слова: электронная и акустическая музыка, современная оркестровая музыка, взаимодействие стилей, тембровые аспекты современной музыки.

Abstract. The article analyzes electronic music of the XX-XXI centuries, its origin and development, interaction with acoustic music of modern composers. The application of modern technical achievements as sources of formation of new timbre sonorities along with traditional orchestral timbres is considered, as well as the enrichment of instruments with new technical means (power tools, synthesizers, computer and electronic music, etc.). It is revealed that the tendency to synthesis in art has affected modern orchestral thinking. The analysis of orchestral works made it possible to determine that polystylistics and stylistic synthesis are becoming new stylistic phenomena in the music of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st centuries. Involving the whole range of stylistic features of the past and modernity into its circle, it becomes a hyperintegrated phenomenon, more updated than in previous centuries. Which gives a new round of further evolution.

Keywords: electronic and acoustic music, modern orchestral music, interaction of styles, timbre aspects of modern music.

XX век совершил огромный прорыв к неисчерпаемому ресурсу звуковых возможностей – электронному звуку и синтезированному тембру. Акцент поиска новых выразительных средств в конце XX века переместился именно

в сферу электронных технологий. Привлечение к оркестровому звучанию технических средств и электронных звуковых источников открывает совершенно новую, непривычную сферу тембровых ресурсов. Решающую роль в создании и освоении современного музыкального материала играет электроника.

Электронная музыка сегодня - отрасль поисков и экспериментов. Не вдаваясь в глубинное исследование специфики электронной музыки, следует отметить, что в основе музыкального языка и развития электронной музыки становятся процессы, происходящие с составом и составляющими звука, в его спектре, поэтому иногда еще называют ее спектральной музыкой. Основное внимание композиторов сосредотачивается не на последовательностях и сочетаниях звуков, а на «внутренней жизни» звука с собственными событиями и развитием. Это новое пространство, новое слушательское измерение и новое восприятие. Родоначальником спектральной музыки является французский композитор Ж. Гризе, а первыми произведениями считаются «Периоды» для 7 музыкантов (1974 г.) и «Частицы» для 16 или 18 музыкантов (1975 г.). Как отмечает сам композитор, компьютер «позволяет начать освоение до сих пор неизвестных тембровых пространств и приступить к детальному анализу их строения» [11, с. 113].

С внедрением компьютеров и компьютерных технологий в музыкальное пространство открылись новые звуковые сферы, не похожие на традиционные. Кроме того, компьютерные технологии позволили воспроизводить композиции без участия исполнителей. По мнению Ж. Гризе, оркестровые инструменты «займут свои места в инструментальном синтезе согласно особенностям распределения внутренней энергии, а не благодаря окраске или переливам приятного тембра» [11, с. 113].

Композитор настаивает на том, что к старинным трактатам по инструментовке обязательно должны добавиться спектральные анализы инструментов (сонограммы и спектрограммы). Вместе с тем, во второй половине XX века четко прослеживается тенденция отхода от темперированной системы и интерес к обертоновому ряду. То есть, поиски переместились внутрь звука. Однако полный отказ от темперации является путем к тупику, о чем не без основания писал А. Шнитке: «Я убедился, что, погружаясь в глубины обертонового спектра вплоть до 32-го обертона и дальше, слух проникает в бесконечный, но замкнутый, мир, из магнетического поля которого

нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может представить себе никакого другого тона; таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому» [10, с. 106].

Анализируя произведения А. Шнитке, можно увидеть гибкое сочетание тяготения к натурально-обертоновому ряду с темперацией. Однако, это происходит в рамках акустической музыки, оркестровой.

Проблемы тембрового синтеза радикально изменяют основы музыкального мышления, требуют новых рождающихся типов организации музыкального материала. Суть «электронного мышления» заключается в новой функции звука, новом отношении к нему. Все это также свидетельствует о значительной степени усложнения музыкально-стилевых процессов, освоении и привлечении новых тембро-звуковых явлений. Электронные (синтезированные) тембры совмещают в себе воспроизведение акустических тембров инструментов (флейты, гобоя, фагота и т.д.) с совершенно новой тембровой сферой, не имеющей никаких конкретных инструментальных прообразов. На это указывает российский музыковед В. Задерацкий: «Звук или моделирует известные тембры или воспроизводит неслыханные тембры и создает различные «соноры», организуемые творческой волей, не имеющих аналогов и не подчиняющихся традиционным параметрам» [2, с. 79].

В период 70-х - начала 80-х гг. XX века во Франции формируется новое поколение композиторов, которые сосредотачивают свое внимание исключительно на тембре и его внутризвуковых возможностях: Ж. Гризе, Т. Мюрай, Ж. Риссе и др. Однако и электронная, и конкретная музыка, при всей радикальности открывающихся с их появлением новых музыкальных горизонтов подвергаются переосмыслению. Сами композиторы, например, Э. Денисов, отмечают их ограниченные характеристики. Так, цифровая запись электронной и магнитофонной музыки по своей специфике, по словам композитора, является «музыкальными консервами», которая остается неизменной и принципиально не подлежащей модификации [1, с. 152].

А. Розен считает, что «электронике сегодня по силам создавать комбинации звуков и ритмов в стиле «техно», но ей не по силам выражать эмоции и исполнять музыку с привлекательной неточностью, соблюдая букву партитуры, что присуще живому исполнителю» [6, с. 123].

В начале XX века, в 1909 г. были написаны «Пять пьес для оркестра» ор. 10 А. Веберна. В них проявился эффект тембровой полихромности на уровне композиции, произошли поиски воспроизведения объемности, стереофонического музыкального пространства в сфере акустической оркестровой музыки.

В контексте эволюции современной музыки можно рассматривать как достаточно перспективные по обогащению оркестровой стилистики сочетание электронных звуков с живыми акустическими. Такой синтез может стать источником обновления современного оркестрового стиля за счет привлечения в свою среду новой тембровой сферы. «Но, - как отмечает В. Задерацкий, - даже самые радикальные электронные преобразования не снижают значение живых инструментов, в звучании которых первоначально определился тематический сонор» [2, с. 81].

Примечательно, что такого же мнения придерживается композитор Э. Артемьев. Плодотворно работая в области электронной музыки, в одном из своих интервью композитор вместе считает, что: «Новая музыка может возникнуть в результате сочетания электроники и академической школы, традиционных акустических инструментов» [7, с. 34]. Из известных примеров, музыка Э. Артемьева к кинофильму А. Тарковского «Солярис», где композитор использует «органное» звучание знаменитой хоральной прелюдии фа минор И.С. Баха.

С. Губайдулина в произведении «Vivente - non vivente» («Живое-неживое») противопоставила звучание человеческого голоса электронным тембрам синтезатора, добавив также такие средства как хор, колокола. В результате был выстроен драматический сюжет, основанный на оригинальном авторском подходе к новым средствам выразительности.

Область синтезированных звуков предоставляет композиторам безграничные возможности отбора определенных звуковых и тембровых сочетаний. О таких ресурсах пишет французский композитор Я. Ксенакис: «Можно испытать все инструментальные комбинации, начиная от солирующих инструментов до оркестров. Композитор с помощью электронного мозга превращается в пилота среди звуковых созвездий и галактик, туманно вырисовывавшихся ему только в далеких мечтах» [1, с. 162].

Интересно отметить, что интерес к тембровому «устройству» звука, стремление услышать звук «изнутри» был и в среде акустической оркестровой музыки. Образы, связанные с длительным звучанием отдельных звуков вплоть

до полного растворения их обертонов в воздухе приобретают символический характер и становятся первоисточником чувственного восприятия. Показательно в этом контексте произведение А. Пярта «*Tabula rasa*» для 2 сольных скрипок, камерного оркестра и подготовленного фортепиано (1977 г.). Композитор вслушивается в обертоны, в угасание длинных звуков с последующими паузами тишины. Регистровые диапазоны оркестра максимально раздвинуты. Во второй части произведения композитор демонстрирует весь регистровый спектр, начиная от сверхвысокого – флажолеты скрипки-соло, и постепенно спускаясь в глубокий низкий регистр – соло виолончели, затем контрабаса. Все движение сопровождается вслушиванием в звучание инструментов каждой группы оркестра. Тонкий эффект звучания мелодии с последующим растворением воспроизводится с помощью двух скрипок, когда мелодия проходит одновременно у первой скрипки и дублируется флажолетами каждого звука у второй, тем самым создается эффект пространственного звучания за счет тембро - регистровой дистанции внутри каждого звука.

Изучение звука и вовлечение его в творческий процесс снова возвращается к его первоисточникам, к вслушиванию в его внутреннее звучание, как это было в древней музыке. А согласно закономерностям эволюционных процессов, возвращение всегда обогащено предыдущими достижениями, синтезированным в новую среду. Так происходит и с тембровыми явлениями. Каждый раз найденное новое вписывается в стилевой контекст современности, который в свою очередь впитывает в себя достижения предыдущих эпох. Однако, какие бы радикальные достижения не были в сфере электронной, компьютерной музыки, все же она искусственна по своему происхождению, основывается на синтетическом звуковом материале. И акустические тембры составляют естественную слуховую среду для человека. Освоенная композиторами область электронной музыки не должна вытеснять музыку, построенную на акустической основе, а искать пути взаимообогащения.

В оркестровой музыке XX – начала XXI веков наблюдаются тенденции функционального разнообразия и усложнения практически всех элементов от жанрового обогащения и изменений в оркестровом составе до тембро-фактурных образований. Основными тенденциями современного оркестрового стиля являются нестабильность оркестровых составов, разнообразное количество исполнителей; применение современных технических достижений как

источников образования новых тембровых звучностей наряду с традиционными оркестровыми тембрами; обогащение состава новыми инструментами и техническими средствами (компьютерная и электронная музыка). Полистилистика и стилевой синтез становятся новыми стилевыми явлениями в музыке второй половины XX века. Тембровое обогащение всех оркестровых групп расширило и красочную оркестровую палитру. Увлечение поисками новых тембровых ресурсов и привлечение их к оркестровой партитуре вновь ставит в повестку дня принципиальную для оркестрового стиля проблему тембрового выбора. Глобальная тенденция к синтезу в музыке XX- XXI вв. представляет собой разветвленную систему межстилевых связей, привлекая к своему кругу весь спектр стилевых признаков прошлого и современности, становится интегрированным явлением. Это дает новый виток к дальнейшей эволюции.

Итак, в XX и начале XXI веке оркестрово-стилевое пространство усложняется, обогащается многочисленными течениями и направлениями. Глубокие изменения в композиторском творчестве, в области музыкального языка и эстетики сказались и на оркестровом стиле, на трактовке современного симфонического оркестра и их составляющих. Отдельные элементы новейших композиторских техник таких как додекафония, сериализм, алеаторика, сонористика, а также поиски в области тембрового синтеза – все это сказалось и на эволюции современного оркестрового стиля.

Литература

1. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 207 с.
2. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция // Муз. академия. – 2003. – № 2. – С. 77–89.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
4. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М.: Сов. композитор, 1977. – 392 с.
5. Раабен Л. О новом музыкальном мышлении XX века // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: Сб. ст. – Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. гос. пед. ун-та, 1994. – С. 8–20.
6. Розен А. Критический взгляд на историю электронной музыки // Музыкальная Академия. – 2004. – № 4. – С. 121–132.
7. Сулова Л. Эдуард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры // Музыкальная академия, 1995. – № 2. – С. 33–42.
8. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. – М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.

9. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 383–434.
10. Шнитке А.Г. Беседы, выступления, статьи. Сост. А.В. Ивашкин. – М.: РИК «Культура», 1994. – 245 с.
11. Grisey G. Écrits ou l'invention de la musique spectrale / Ed. par Guy Lelong et Anne-Marie Réby. Paris: Éditions Musica Falsa, 2008.

Соловей Алла Ивановна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры оркестрового
дирижирования МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: alla2008@yandex.ru

Alla I. Solovey

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Orchestral
Conducting in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: alla2008@yandex.ru

**МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
В.Ф. ОДОЕВСКОГО: «МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА,
ИЛИ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ НЕМУЗЫКАНТОВ»**

**MUSICAL AND-EDUCATIONAL ACTIVITIES OF V.F. ODOEVSKY:
"MUSICAL LITERACY, OR THE FOUNDATIONS OF MUSIC FOR NON-MUSICIANS"**

Аннотация. В представленной статье рассматривается музыкально-просветительская деятельность В. Ф. Одоевского, с одной стороны, в рамках многогранности его личности и понимания задач служения отечеству, с другой стороны, более узко – на материале одной из его значимых работ «Музыкальная грамота, или Основания музыки для немусыкантов». В статье кратко обобщаются научные изыскания В. Ф. Одоевского в области теории музыки, раскрываются его методы по освоению музыкально-теоретических понятий через применение математических законов, а также некоторых положений, связанных с древнерусским церковно-певческим искусством. Авторы полагают, что методы объяснения ряда музыкально-теоретических понятий, применяемые Одоевским и частично восходящие к цифровой системе Жозефа Мориса Шеве, будут и сегодня интересны музыканту-теоретику, и отчасти могут использоваться в современной педагогической практике.

Ключевые слова: В. Ф. Одоевский, Ж. М. Шеве, просвещение, педагогика, теория музыки, русская музыкальная культура, цифровая система в музыке.

Abstract. The presented article examines the musical-educational activities of V.F. Odoyevsky, on the one hand, within the multifaceted nature of his personality and understanding of the mission to serve the motherland, and on the other hand, more specifically – based on one of his significant works "Musical Literacy, or The Foundations of Music for Non-Musicians." The article briefly summarizes V.F. Odoyevsky's scientific explorations in the field of music theory, reveals his methods of mastering musical-theoretical concepts through the application of mathematical laws, and some positions associated with ancient Russian church singing art. The authors believe that the methods of explaining a number of musical-theoretical concepts used by Odoyevsky and partially originating from the numeral system of Joseph Maurice Chev e will be of interest to the musician-theorist even today and can, in part, be used in contemporary pedagogical practice.

Keywords: V.F. Odoyevsky, J.M. Chev e, enlightenment, pedagogy, music theory, Russian musical culture, numeral system in music.

Владимир Федорович Одоевский (1803-1869) – выдающаяся личность, человек энциклопедических знаний, оставивший огромный след в истории рус-

ской культуры и общественной жизни России. Впечатляет широта его интересов и поприщ приложения таланта: государственный и общественный деятель, философ и футуролог, издатель и цензор, библиограф, писатель-сказочник, автор мистических повестей и рассказов, способный музыкант и талантливый музыкальный критик, химик и электротехник, транспортник и даже кулинар. По свидетельству П.Н. Сакулина, биографа князя В.Ф. Одоевского, «Одоевский был настолько талантливым личностью, что далеко выдвигался из общих рядов наших литературных и общественных деятелей и на многое наложил печать своей собственной творческой мысли» [8, с. 66].

Просветительская и педагогическая деятельность Одоевского

Просветительская программа Одоевского в плане приобщения народных масс к науке и искусству была очень масштабной. Как отмечают исследователи-биографы, особенно активно Владимир Федорович работал в этой сфере в 1860-е гг., хотя в действительности многие идеи ученого сформировались и ранее обозначенного десятилетия.

В течение длительного времени (с 1838 по 1862 гг.) Одоевский являлся членом Учёного комитета Министерства государственных имуществ. В этот период князь отдавал «себя целиком служению "маленькому человеку"» [1, с. 31]. Он занимался организацией больниц, детских приютов, помогал Обществу посещения бедных. Убежденный в том, что «всякое действие на просвещение в России может только и единственно исходить сверху – от правительства» [там же], Одоевский содействовал созданию деревенских школ для крестьянских детей и изданию учебников, переводил иностранные книги, сочинял рассказы для детей всех возрастов. Свои идеи он выражал в публикациях: «О воспитании низших классов народа»; «О народном просвещении», «О лекциях для простолюдинов», «Об издании книг для народа», «О распространении грамотности среди крестьян». Кроме того, следует отметить ряд учебных книг и пособий для детей: «Таблица складов для детских приютов с руководством для воспитательниц» (1839), «Детские книжки для воскресных дней» (1833, 1835), «Детский минералогический кабинет» (1842), «Наука до науки» (1848).

Размышляя о том, какими должны быть книги для простого народа, ученый высказывался о необходимости серьезной работы авторов над содержанием и формой изложения материала. «Наш народ в деле серьезном шуток не

любит <...> в книгах для простого народа <...> надобно употреблять недлинные фразы и главное: писать самым чистым языком» [4, с. 183].

С 1838 по 1845 год Одоевский находился во главе Комитета главного попечительства для учреждения детских приютов, где поставил целью не просто дать кров беспризорным детям и детям из неблагополучных семей, но и способствовать всестороннему и гармоничному развитию их личности в физическом, умственном, нравственном и духовном аспекте. Знаменательно, что князь, несмотря на свое аристократическое происхождение, не делал различия в воспитании детей разных сословий.

В 1859 году Владимир Федорович создает проект «Большой настольной книги», предназначенной для народа. Своеобразная научно-публицистическая энциклопедия планировалась как продолжение «Сельских чтений», издававшихся в 40-е годы в соавторстве с ученым А. П. Заблоцким-Десятовским. В четырех книгах «Сельского чтения» (1843-1847 гг.) Одоевский опубликовал 18 статей, в которых в популярной форме объяснял явления природы, знакомил крестьян с вопросами естествознания, геологией, минералогией, геометрией, механикой и другими науками.

Одоевский внес немалый вклад в развитие отечественной системы образования и как педагог-практик. Свои педагогические взгляды он применял как при воспитании многочисленных племянников и племянниц (своих детей у Одоевского не было), так и во время своеобразных лекций-бесед на различные темы, проводимых у себя дома и доступных широкой аудитории.

Музыкально-просветительская деятельность Одоевского

Владимир Федорович Одоевский является одним из основоположников русского классического музыкознания. Он был первым истолкователем творчества М.И. Глинки, пропагандировал произведения А.Н. Верстовского, А.А. Алябьева, А.Н. Серова, обосновывал национальную самобытность русской музыки. Ему принадлежат исследования в области народной песни и древнерусской церковной музыки. В критических статьях Одоевский пишет о творчестве В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Р. Вагнера. В духе романтической традиции в литературных произведениях он часто обращался к темам музыкального творчества и образам музыкантов (новеллы «Себастьян Бах», «Последний квартет Бетховена»). Князь участвовал в деятельности Русского музыкального общества, в создании Петербургской и Московской консерваторий. Он любил импровизировать на фортепиано и органе, сочинял музыкальные пьесы.

По вопросам музыкального просвещения Одоевский неоднократно высказывался в дневниках и письмах, а также в прессе, посвятив этой проблеме несколько специальных статей в последнее десятилетие своей жизни. Владимир Федорович воспринимал искусство как один из важнейших стимулов развития нравственных качеств в человеке, а важнейшую роль в народном просвещении отводил музицированию.

Он считал обучение музыке одним из действенных способов обеспечения общественного блага, что было особенно актуально для России в связи с отменой крепостного права. В дневниковой записи Одоевского от 1 декабря 1862 г. находим такие строки: *«Если я по мере сил содействую прогрессу музыки в нашей стране, то это потому, что долгие наблюдения убедили меня, что помимо того, что она является искусством, музыка – мощное нравственное и умиротворяющее средство ...»* [11, с. 162].

Распространение музыкальных знаний в народе Одоевский связывал прежде всего с обучением нотной грамоте, в силу чего тщательно изучил опыт европейских стран в методиках преподавания теории музыки. С другой стороны, он пытается увязать это обучение с русской народной песней. Весьма любопытна рукопись «Музыкальной азбуки», предназначенная для учителей, работающих с детьми, с поурочно расписанными занятиями на основе популярных народных мелодий.

В рамках своей просветительской программы Одоевский издал ряд работ: «Азбука нотная» (1861), «Опыт о музыкальном языке» (1863) «Музыкальная грамота, или Основания музыки для немусыкантов» (1868).

В первом из перечисленных трудов Одоевский выразил восторженное отношение к системе элементарного обучения музыке по методике Эмиля Жозефа Мориса Шеве (1804–1864) – французского музыкального педагога, автора многих учебников, в том числе по цифровой системе. Заметим, что в очень отдаленной ретроспективе такая система восходит к относительной сольмизации Гвидо д' Ареццо.

Владимир Федорович считал способ Шеве наиболее приемлемым для широких слоев русского общества. Методика Шеве стала для русского мыслителя отправной точкой в реализации концепции общедоступного музыкального образования: *«по своей простоте, [она] доступна каждому крестьянскому мальчику, если бы даже он и не был одарен особенными музыкальными способностями»* [5, с. 395]. Убежденный в высокой эффективности музыкальной азбуки Шеве, Одоевский попытался внедрить ее в русское музыкальное

образование. В 1864 г. по инициативе и при личной поддержке Одоевского при Московском отделении Русского музыкального общества был открыт класс простого пения, где обучение музыке и хоровому пению осуществлялось по цифровому методу. В том же году Одоевский опубликовал специальную статью «*Бесплатный класс простого хорового пения*», где подробнейшим образом изложил свои взгляды в защиту этого метода преподавания.

«Музыкальная грамота, или Основания музыки для нем музыкантов»

Особого внимания в музыкально-просветительской деятельности Одоевского заслуживает его работа «*Музыкальная грамота, или Основания музыки для нем музыкантов*» (1868), написанная им незадолго до смерти. Из задуманных четырех выпусков Владимир Федорович успел создать только первый. Таким образом, многие музыкально-теоретические темы, например, «Метр и ритм», «Аккордика», здесь не отражены.

В качестве читательского адреса своей разработки Владимир Федорович определяет взрослых любителей музыки, которые могли бы использовать полученные теоретические знания для записи народных мелодий, исследования древних церковных рукописей, чтения книг по истории музыкального искусства.

Труд Одоевского являет собой «*оригинальный опыт создания методического пособия для самообучения*» [5, с. 635]. Один из немногих отзывов современников на данное пособие, изданный вскоре после смерти автора, принадлежит литератору Н.М. Стромиллову: «*Музыкальную грамоту прочел со вниманием и перечел с удовольствием. Я пророчу ей завидную будущность перед другими книгами: ее будет читать и народ, ее язык ему понятен*» [там же].

Однако теория Одоевского не получила распространения, а в современной профессиональной литературе мы находим достаточно скептические отзывы, которые относятся как к самой терминологии, примененной Одоевским, так и к способу ее объяснения.

Мы попытаемся не только описать, но и критически проанализировать труд Одоевского и выявить то ценное, что содержит данная работа, как в историческом, так и в методическом аспектах, насколько это возможно в рамках небольшой статьи.

«Музыкальная грамота» Одоевского состоит из предисловия и четырех небольших глав.

В предисловии автор определяет цель методического пособия; сообщает читателю свой индивидуальный подход к изучению основ музыки посредством применения математических законов; предлагает перечень важнейших



Рис. 16. Лествица в нотах

Понятие «интервал» Владимир Федорович рассматривает с позиций акустики и математической зависимости длины струны и высоты звука, описанной еще Пифагором. Для практического изучения интервалов Одоевский предлагает использовать следующий подход. Принять за одну целую часть длину всей струны. Целую часть разделить на 180 частей, деления которых изобразить на листе бумаги, расположенным под натянутой струной. Далее Одоевский объясняет, как отношение между целой струной и ее интервалами можно найти по известному математическому закону гармонической пропорции (рис. 2). Данный метод очень нагляден и его хотя бы частично можно использовать, применяя деление струны на три, четыре, пять частей.

Таким образом, одним из определяющих интервалов у Одоевского является квинта, что исходит из обертонового ряда. При помощи квинтовых последовательностей он объясняет и ряд других понятий. Исходя из все тех же законов акустики уже в первой главе Одоевский характеризует построение трезвучия, используя термин «совершенное трезвучие» или «триестествогласие», последний связан с теорией древнерусского церковного пения. Впрочем, в данном пособии использованы и другие подобные термины, такие как «глас», «погласица», «лествица», не точно или не совсем точно истолкованные Одоевским.

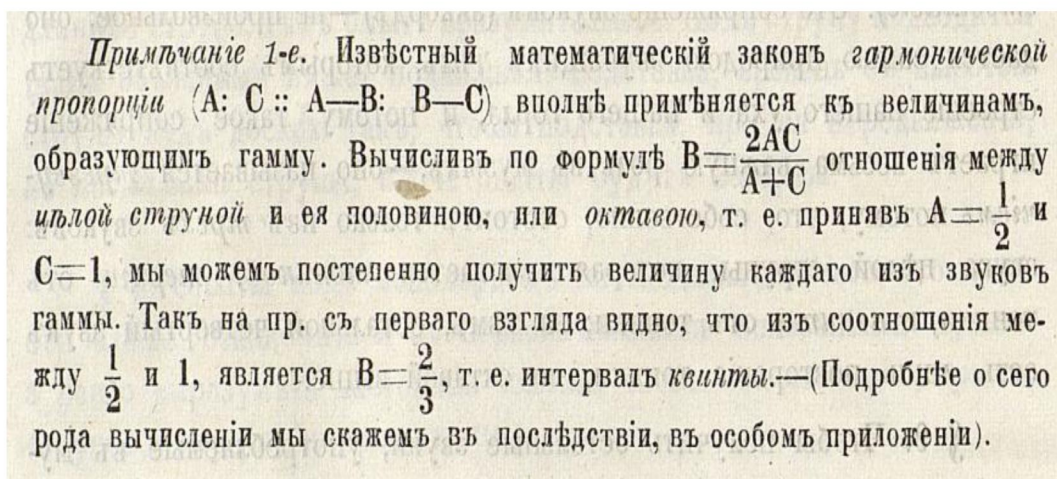


Рис. 2. Математический закон гармонической пропорции

Во **второй главе** Владимир Федорович рассказывает о способе расположения нот на нотном стане посредством цифровой методики Шеве, о которой шла речь ранее. Согласно данному методу, обычные нотные символы заменяются на цифры (**рис. 3**). Располагая цифру 1 (приму), равную звуку Ut («до») или C, поочередно на разных линейках нотного стана, Одоевский показывает, как можно построить звукоряд Ut от любой линейки с сохранением целого интервала и полуинтервала, и демонстрирует три наиболее употребительных ключа «до» (**рис. 4**). Также автор объясняет образование звукорядов в скрипичном и басовом ключах при сохранении за звуком «до» первой октавы в качестве обозначения цифры «1». Одоевский рекомендует учащимся научиться бегло читать ноты прежде всего в *утных* ключах, т.е. ключах «до», как подряд, так и вразбивку.

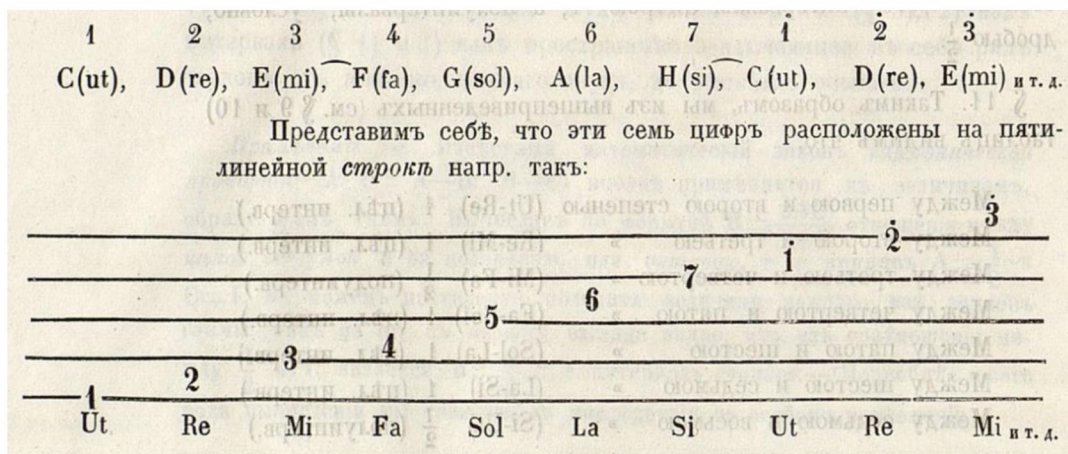


Рис. 3. Расположение нот на нотном стане

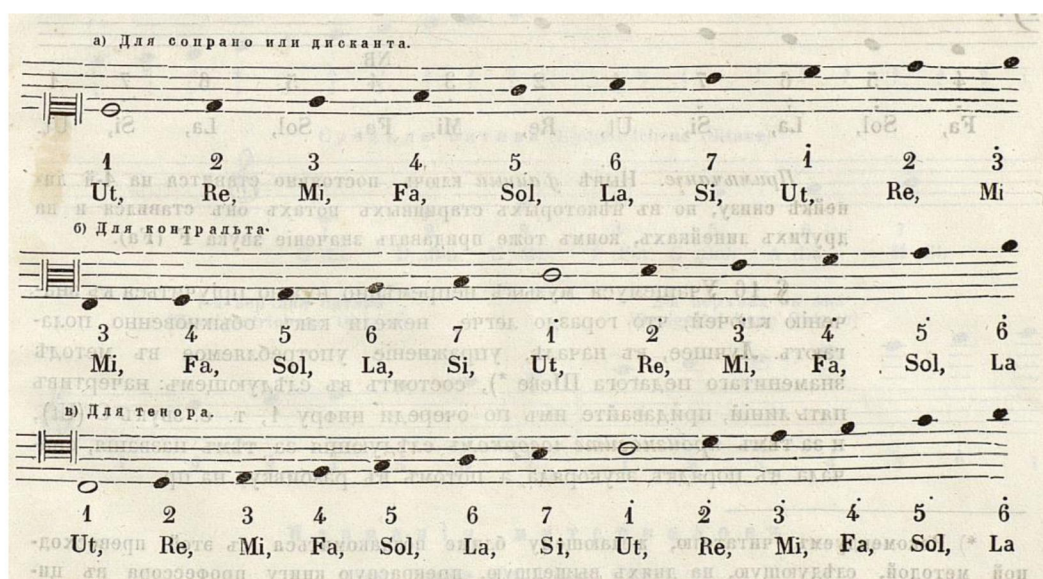


Рис. 4. Три наиболее употребительных ключа «до»

Третья глава, пожалуй, самая интересная в плане содержания. В ней автор рассматривает особенности таких понятий как «глас» и «лад», отделяя их от понятия «гамма». На наш взгляд, понимание гласа Одоевским приближается к современному толкованию диатонической гаммы, которая складывается из разнообразных комбинаций пяти тонов и двух полутонов. Таким образом, образуется семь звукорядов – по Одоевскому, «гласов» или «погласиц» (рис. 5). Под диатонической гаммой сам Владимир Федорович понимает бесконечный ряд вверх и вниз вышеназванных последовательностей целых интервалов и полуинтервалов.

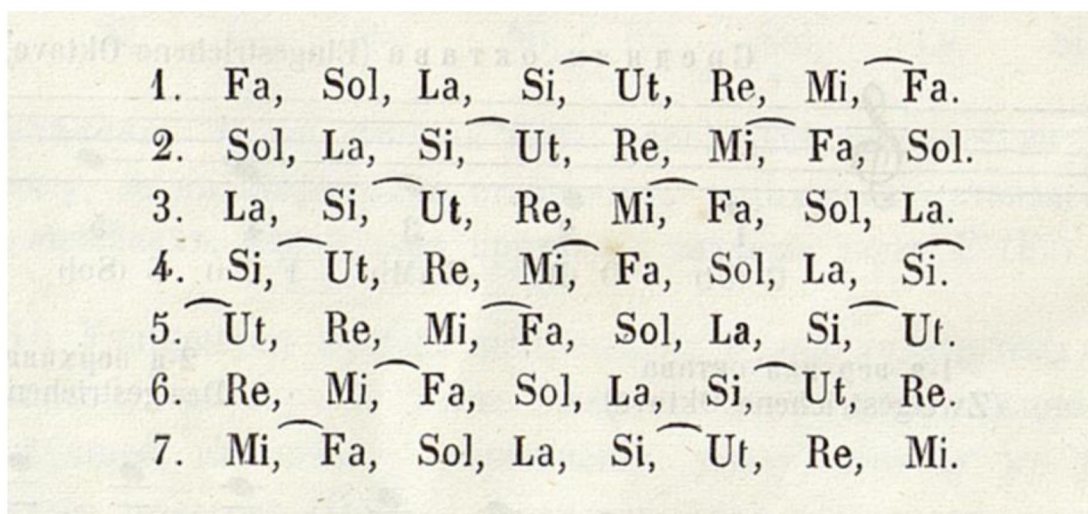


Рис. 5. Семь гласов

Понятие «лад» Одоевский связывает со светской современной ему музыкой и соотносит только с погласицей Ut (C). Правда, чуть позже, он называет это «мажорным ладом» и добавляет «минорный лад», а также рассматривает вопрос мажорных и минорных ладов, систематизируя их в таблицу, близкую используемому ныне квинтовому кругу (рис. 6).

Кроме того, в третьей главе приводится также толкование диеза, бемоля, бекара на основе приближения звукоряда, построенного от любого звука, к погласице Ut (рис. 7).

Таблица Ладовъ.

§ 24. Ладъ бываетъ: *дурные* (мажорные) и *мольные* (минорные).

C dur или Ut majeur	G dur или Sol majeur	D dur или Re majeur	A dur или La majeur	E dur или Mi maj.	H dur или Si maj.	Fis dur или Fa # maj.
A moll или La mineur	E moll или Mi mineur	H moll или Si mineur	Fis moll или Fa # min.	Cis moll или Ut # min.	Gis moll или Sol # min.	Dis moll или Re # min.
Ges dur или Sol b majeur	Des dur или Re b majeur	As dur или La b maj.	Es dur или Mi b majeur	B dur или Si b majeur	F dur или Fa majeur	
Es moll или Mi b mineur	B moll или Si b min.	F moll или Fa mineur	C moll или Ut mineur	G moll или Sol min.	D moll или Re mineur	
Cis dur или Ut # maj	Ces dur или Ut b maj.	Дурные трезвучія	Мольные трезвучія	Большія или Мажорныя терція	Малыя или Минорныя терція	

1 3 5 8 1 3 5 8

Рис. 6. Таблица ладов

Ладъ Фа (F).

Ладъ Ut (C).

1 2 3 4 5 6 7 8

Рис. 7. Сопоставление ладов Фа – Ut

В *четвертой главе* «Музыкальной грамоты» автор утверждает, что понятия «мажорная» и «минорная» гаммы являются не совсем точными. По мнению ученого, «музыкальный мир подчинен условиям трех гамм»: *диатонической, хроматической и энгармонической (рис. 8).*

Гамма диатоническая



О *диатонической* гаммѣ слухъ можетъ получить понятіе, если играть на однихъ бѣлыхъ клавишахъ фортепіанъ.

Гамма хроматическая



О *хроматической* гаммѣ,—если играть на фортепіанахъ, не пропуская ни одной бѣлой и ни одной черной клавиши.

Гамма энгармоническая



Рис. 8. Гаммы диатоническая, хроматическая, энгармоническая

Кроме того, Владимир Федорович демонстрирует квинтовый метод построения диатонической гаммы от любого звука, где последний звук – обертон первого звука.

Таким образом, в целом в данном пособии Одоевский выстраивает довольно логичную систему, исходящую, главным образом из диатоники, что связано в последний период его жизни с изучением им русской церковной музыки, а также народной песни. Сегодня система Одоевского скорее интересна музыканту, и не на самом начальном этапе обучения. Для любителя она, с одной стороны, наглядна, с другой стороны, и довольно сложна в определенных объяснениях.

Заключение

Резюмируя вышесказанное, отметим, что Одоевский был одним из первых просветителей, активно работавших в сфере популяризации музыкальной грамоты в широких массах. Мы закончим статью его собственными словами: «... все наслаждения, которые может доставить божественное искусство музыки <...> потеряны для полумузыканта <...> Изучение законов гармонии необходимо не только для сочинения <...> без него нельзя стать ни певцом, ни инструменталистом, ни даже посредственным слушателем; знание этих законов может сделать для вас доступной и понятной самую сложную музыку» [9, с. 88].

Литература

1. Дмитриева Е.Е. Поздние русские гетеманцы: князь Владимир Федорович Одоевский и великая княгиня Мария Павловна // Князь Владимир Федорович Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, герцогиней Саксен-Веймар Эйзенах. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 5–128.
2. Одоевский В.Ф. Избранные статьи / Вст. ст. и коммент. Вл. Протопопова. – М.: Музгиз, 1950. – 120 с.
3. Одоевский В.Ф. Князь Владимир Федорович Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенах. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – 374 с.
4. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вст. статья и примеч. Г.Б. Бернандта. – М.: Музгиз, 1956. – 724 с.
5. Одоевский Владимир Федорович. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru> (дата обращения: 12.01.2023).
6. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. – 621 с.
7. Ступель А.М. Владимир Федорович Одоевский: Популярная монография. – Л.: Музыка, 1985. – 96 с.
8. Текущая хроника и особые происшествия. Дневник В. Ф. Одоевского 1859–1869 гг. / Вступительная статья Б. Козьмина; Редакция текста и предисловие М. Бриксмана; комментарии М. Бриксмана, М. Аронсона // Литературное наследство. Т. 22–24: [Чаадаев. Леонтьев. Одоевский] / Ответственный редактор П. И. Лебедев-Полянский. – М.: Журнально-газетное объединение, 1935. – С. 79–308.
9. Шеве, Эмиль Жозеф Морис // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Шеве,_Эмиль_Жозеф_Морис (дата обращения: 20.01.2023).

10. Шевцова О.Б. Литургическое музыковедение князя В.Ф. Одоевского // Искусствоведение. – 2022. – № 2. – С. 17-24.
11. Щербакова А.И. Выдающиеся деятели русской культуры XIX века: Князь Владимир Одоевский // Человеческий капитал. – 2014. № 02 (62). Т. 1. – С. 30 – 34. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=22003913> (дата обращения: 14.01.2023).

Куприянова Анна Андреевна
студентка Музыкального колледжа МГИМ им. А.Г. Шнитке
Лачинова Татьяна Суреновна
преподаватель кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: lachinova.tat@yandex.ru

Anna A. Kupriyanova
Student of the Music college of Moscow A. Schnittke State Music Institute
Tatyana S. Lachinova
Lecturer of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art
of Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: lachinova.tat@yandex.ru

**О РАСШИРЕНИИ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ
В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО»**

**ON THE EXPANDING OF THE EDUCATIONAL REPERTOIRE
OF STUDENT PIANISTS WITHIN THE FRAMEWORK OF THE DISCIPLINE
"CONCERTMASTER ART"**

Аннотация. В предлагаемой работе затрагиваются вопросы, связанные с обучением студентов-пианистов музыкальных колледжей и ВУЗов искусству аккомпанемента. Дается краткий анализ современных, всё возрастающих требований к пианисту-концертмейстеру и рассматривается возможность включения в учебный план по данному предмету новых разделов, таких как аккомпанемент народных (в частности русских) песен, игра хоровых партитур, аккомпанемент в хоровых оперных сценах.

Ключевые слова: концертмейстер, аккомпанемент, мастерство, обработка, жанровые особенности, музыкальное образование.

Abstract. The proposed work addresses issues related to teaching piano students of music colleges and universities the art of accompaniment. A brief analysis of modern, ever-increasing requirements for a concert pianist is given and the possibility of including new sections in the curriculum on this subject, such as accompaniment of folk (in particular Russian) songs, playing choral scores, accompaniment in choral opera scenes, is considered.

Keywords: concertmaster, accompaniment, mastery, processing, genre features, music education.

Концертмейстерскому искусству традиционно уделяется весьма серьезное внимание на всех ступенях российской системы профессионального музыкального образования. На уровне колледжа и ВУЗа данный предмет (наряду со специальным фортепиано и камерным фортепианным ансамблем) входит в число приоритетных, профилирующих дисциплин, что представляется вполне обоснованным и закономерным: важность умения аккомпанировать голосу или инструменту для пианиста очевидна. Не случайно исполнение итоговой программы по концертмейстерскому искусству является Государственным экзаменом.

Цель многолетнего обучения студента искусству аккомпанемента условно можно рассматривать как двойку. Первая её часть, безусловно, состоит в разностороннем обогащении и гармоничном развитии молодого пиа-

ниста посредством иного, как правило, мало ему знакомого - камерно-вокального и оперного репертуара, осваивая который, он лучше начинает понимать и чувствовать единую, глубинную – именно фразово-речевую – первооснову практически любого – как вокального, так и инструментального изложения. «Музыка должна разговаривать», – постоянно говорил на своих занятиях Народный артист СССР, профессор Московской консерватории В.К. Мержанов. Он подчеркивал, что «вокально-речевое интонирование играет очень важную роль в фортепианном искусстве» [3, с. 107]. Долгие годы заведовавший кафедрой концертмейстерского искусства Московской консерватории профессор М.А. Смирнов также указывал: «Рояль может (и обязан!) научиться петь, говорить, спрашивать, смеяться, жаловаться – выражать всю гамму человеческих интонаций» [8, с. 8].

Знаменитый пианист-концертмейстер Джеральд Мур справедливо указывал: «Аккомпаниатор должен быть равноценным партнёром, разделяющим радость, печаль, страсть, восторг, умиротворение, ярость в музыкальном произведении. Аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца» [6, с. 25].

В процессе работы с певцом перед студентом раскрываются также новые грани психоэмоционального содержания музыкальных (опять-таки и вокальных, и инструментальных) текстов. К такому выводу легко прийти даже путём логического сопоставления: программы кафедральных зачётов, экзаменов, концертов чаще всего представлены вокальной музыкой композиторов разных эпох и стилей (арии из месс и ораторий И.-С. Баха, опер В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, К. Сен-Санса и др., романсы и песни Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Д.Д. Шостаковича, С.В. Рахманинова и т.д.), фортепианные произведения которых постоянно звучат и в классах по специальности. В пользу овладения концертмейстерским искусством, помимо названного, говорит и существенное расширение музыкального (а также литературного, исторического, философского) кругозора и эрудиции, которыми, безусловно, должен обладать современный исполнитель-художник.

Вторую, но ничуть не менее важную сферу задач в преподавании данного предмета, правомерно, на наш взгляд, обозначить как прикладную, поскольку состоит она в практической подготовке будущего концертмейстера, и дальнейший разговор будет очерчен преимущественно её рамками.

Положительный опыт анализа повторяющихся или постоянно имеющих место явлений и процессов в культуре подсказывает, что таковые неизбежно

нуждаются в периодическом переосмыслении. Так и теперь, как нам представляется, настала пора более пристально взглянуться в процесс подготовки концертмейстеров на фортепианных отделениях и факультетах и задуматься о внесении в него ряда совершенно необходимых корректив. Мыслится, что эти коррективы должны в первую очередь затронуть репертуарные требования к программам, предусмотренным по семестрам в продолжение всего четырёх- или пятигодичного цикла обучения студента.

О чём конкретно идёт речь? Начать следует с того, что, возможно, главной отличительной чертой нашей (концертмейстеров) профессии является чрезвычайная её «многовидность» и универсальность в применении. В самом деле, где только не требуется аккомпаниатор? В вокальном, оперном, хоровом, во всех, за единичными исключениями, инструментальных классах, на занятиях по симфоническому дирижированию (где в учебном процессе бывает задействован сразу дуэт концертмейстеров, исполняющий четырёхручные одно- или двухрояльные переложения оркестровых сочинений); в школах, колледжах, институтах. И этим далеко ещё не исчерпываются области применения труда наших коллег: театры, где идут не только оперные, но и балетные репетиции под рояль, хореографические учебные заведения, хоры, филармонии (и там огромная часть работы ложится на плечи концертмейстеров); не следует также забывать о многочисленных кружках и самодеятельных коллективах.

Другой характерный момент – многообразие музыкальных жанров и стилей, с которыми приходится соприкасаться аккомпаниаторам в своей деятельности (а работающим с певцами – может быть, в особенности). Это является следствием того, что аккомпаниатор гораздо менее свободен в выборе репертуара, нежели сольные исполнители или пианисты, работающие в составе камерных фортепианных ансамблей (но что в конечном итоге является плюсом, а не поводом для сетования).

И ещё несколько обстоятельств, которые никак не получится оставить без внимания, поскольку они оказывают колоссальное влияние на жизнь вообще и на концертно-исполнительскую её составляющую в частности. А именно – сегодняшняя быстрота всего происходящего, использование немислимых ещё 15-20 лет назад коммуникационных технологий, а также социально-политические сдвиги последних десятилетий – вместе взятые, они весьма сильно изменили и продолжают менять как людское сознание, так

и формы, и наполнение общественно-культурной деятельности. Они же, применительно к затронутой теме, означают среди прочего и существенное раздвижение границ наиболее практикуемого концертного репертуара.

С 1990-х годов, благодаря снятию существовавших ранее идеологических преград, нам в полной мере стало доступно искусство А. Вертинского, А. Баяновой, Ю. Морфесси, В. Козина и других выдающихся артистов – представителей русской эмиграции. Сегодня также всё большее распространение получает практика концертных программ, выстроенных по самым различным тематическим принципам, но так или иначе связанных с яркими артистическими (как исполнительскими, так и композиторскими) именами классического эстрадного жанра – И. Дунаевского, В. Соловьёва-Седого, М. Бернеса, М. Магомаева, А. Герман, Т. Шмыги, И. Кальмана, Ф. Гротте, М. Рёкк, Э. Ллойда Уэббера, М. Таривердиева, К. Шульженко и многих других. Не будет преувеличением сказать, что львиная доля подобных мероприятий происходит при непосредственном участии пианиста-концертмейстера, аккомпанирующего либо «сольно», либо в составе камерного (камерно-эстрадного) ансамбля. Дополнительный толчок этому явлению, безусловно, придало то обстоятельство, что, благодаря интернету, процесс нахождения нотного материала и транспонирования его в любую тональность перестал представлять какую-либо сложность. Напомним, что многие, в особенности из тех, кто так или иначе связан с искусством вокала и чьи годы учёбы пришлись на не столь далёкие 1980-е – 1990-е годы, хорошо помнят от руки переписанные ноты (чаще всего именно по названным двум причинам – трудность поиска и сложность транспонирования в нужную вокалисту тональность).

Учитывая то, что ни в вузовских, ни тем более училищных программах концертмейстерского класса мы не найдём ни одной позиции, отражающей формирование навыка аккомпанемента в вышеуказанных направлениях, но напротив, – внимание целиком и полностью сконцентрировано на чисто академических жанрах – таких, как барочная ария, «романтическая» ария XIX века, камерные вокальные и инструментальные формы XIX-XXI веков, нельзя не задаться как минимум двумя связанными между собой вопросами.

Первый. Каким же образом происходит становление концертмейстера, к примеру, дирижёрско-хорового класса или классов народных инструментов, концертмейстера мюзикла, оперетты, балета, малых форм неакадемического направления и т. д.? Практика показывает, что мнение, будто бы та сравни-

тельно небольшая база знаний и умений, основанная исключительно на существующих сегодня консерваторских и институтских требованиях достаточна для дальнейшего самостоятельного развития в указанных областях, далеко не всегда оказывается оправданным.

Молодой специалист, получив предложение работать в дирижёрско-хоровом классе, где нужно уметь читать хоровую четырёхголосную (хотя бы!) партитуру, бывает, предпочтёт отказаться, нежели заведомо невыгодно выглядеть уже на прослушивании, часто представляющим из себя не что иное, как конкурс. Тоже самое может произойти, когда вопрос касается игры в концерте, в программе которого стоят произведения из репертуара А. Вертинского, Л. Утёсова И. Юрьевой и т. п. Самая же распространённая ситуация, на наш взгляд, связана с аккомпанементом русских (и не только русских) народных песен, где игра концертмейстера требует заметно иной, свободной, как бы импровизационной манеры и подачи музыкального материала; а жанр весьма популярен и неизменно является обязательным пунктом на зачётных, экзаменационных и конкурсных выступлениях! Конечно, существует известное количество разного уровня (в том числе и совершенно бесподобных!) обработок народных песен, созданных С. Прокофьевым, Н. Головановым, К. Виноградовым, Ф. Кёнеманом, Ю Шапориним и другими. Однако народных песен сотни, если не тысячи, нотная запись большинства из них в лучшем случае – мелодия плюс бледное, схематичное, как бы наспех придуманное, сопровождение, а то и вовсе – выписанный мотив, а под ним лишь буквенно-цифровое указание соответствующих гармоний. При этом любая из этих вещей теоретически может быть поставлена на пюпитр перед аккомпаниатором. И как тогда быть?!

Об одном из таких случаев колоритно рассказывает профессор кафедры концертмейстерского искусства Московской консерватории, Народный артист России Е.М. Шендерович: «Обычно он (тенор Николай Яковлевич Чесноков) приносил на концерт, в котором я аккомпанировал, обрывок газетной бумаги, где на полях были наспех нарисованы нотный стан, скрипичный ключ и необходимые знаки. Сама мелодия песни была записана фрагментарно, буквально два-три такта. При этом Коля произносил следующую фразу: “Значит, запомни: здесь будет два куплета, потом проигрыш, потом ещё один куплет, а потом припев мы с тобой повторяем два раза”. И это всё. Дальше я должен был импровизировать аккомпанемент песни, расцвечивать её различными подголосками, короче, на ходу делать обработку» [11, с. 23].

Очевидно, чтобы не растеряться в подобных ситуациях, пианист должен иметь хотя бы минимальное представление об обработках и некоторый опыт обращения с ними (имеется в виду опыт не только игры, но при необходимости и сочинения пусть даже простейших аранжировок). Из наблюдений достоверно известно, что зачастую требуются долгие годы, пока концертмейстер, наконец, усвоит эти жанровые особенности и приобретёт нужную свободу при исполнении такого рода музыки. Показательно, что Е.М. Шендерович сам делал и публиковал фортепианные партии народных песен для выступления с певцами [7].

И второй, наверное, главный вопрос. Что же следует предпринять для изменения в лучшую сторону сложившейся ситуации, какие «опции» и в каком количестве добавить в уже существующие программы с тем, чтобы они более соответствовали достижению вышеописанных целей и, таким образом, восполнить, явный, на наш взгляд, пробел в обучении пианистов достаточно непростой, но столь востребованной профессии?

Разумеется, речь не может идти о кардинальном переустройстве давно устоявшегося и во многих случаях абсолютно соответствующего возложенным на него методическим и практическим задачам учебного плана. Нельзя не согласиться с Народным артистом России, профессором В.Н. Чачава, многие годы возглавлявшим концертмейстерскую кафедру Московской консерватории, который отмечал: «Кафедра концертмейстерского искусства на протяжении пяти лет учёбы студента в консерватории занимается воспитанием художника широкого профиля: прививает студентам творческое отношение к аккомпанементу, даёт углублённое понимание содержания исполняемого произведения, развивает умение, подчиняясь законам ансамблевого исполнения, не терять своего творческого лица» [10, с. 2].

Поэтому целесообразнее всего, как нам видится, пойти по пути введения добавления новых положений в рамках требований к программам лишь некоторых курсов из всего четырёх- или пятигодичного образовательного цикла. Глядя на зачётный и экзаменационный временной регламент 1-го, 2-го, 3-го и 4-го курсов, разработанный кафедрой концертмейстерского мастерства Московской консерватории, нетрудно заметить постоянство в указании на продолжительность программ – «до 15-ти минут» [10, с. 2], при этом мы не увидим конкретизации того, что именно должно быть исполнено (за исключением экзаменов в конце 6-го, 8-го и 10-го семестров, что представляется совер-

шенно обоснованным). Предполагается свободный выбор исполняемой музыки; как правило, это может быть ария (арии) и/или ряд романсов одного или нескольких композиторов, вокальный цикл или его часть, реже сцена; на четвёртом курсе возможно исполнение инструментальной пьесы. И именно тут (предпочтительнее в продолжение 3-го, 4-го или 5-ого семестра) кажется наиболее уместным произвести определённую модернизацию, дав студенту возможность испробовать и усовершенствовать свой навык в тех новых жанрах, о которых говорилось выше.

Изначально понятно, что весь спектр приложения концертмейстерской активности не может быть охвачен данными поправками. Затруднительно представить, например, то, как может происходить зачёт по аккомпанементу танцевальным номерам из оперы «Жизнь за царя» Глинки (Полонез или Вальс, само собой, студенту исполнить под силу, но в отсутствие визуальной хореографической иллюстрации задание вряд ли будет нести большой смысл). Однако, что касается отрывков хоровой музыки (где цель – именно выработать умение читать и играть строчки хоровой партитуры), народных песен или, скажем, таких вещей, как оперетта, мюзикл, кино- или городской романс начала XX века, может быть, лучших образцов массовой песни, то привнесение их в образовательный цикл, несомненно, послужило бы неоценимой пользой для обучающегося.

Итак, в связи с указанными новшествами совершенно естественно возникает немало вопросов о ресурсах практического их осуществления, и главный из них, видимо, состоит в том, насколько гармонично прежде всего с точки зрения репертуарной, стилистической общности этот новый «континент» впишется в давно сложившуюся «карту» того, что вообще происходит при обучении нашему предмету. За ним следует вопрос «технического» воплощения задуманного новшества. И ответов здесь может быть множество, ибо таково уж свойство всего нового – вызывать самые разные мнения, реакции и решения. Безусловно, изложенные вопросы должны детальным образом обсуждаться и прорабатываться на кафедрах, но в кратком, первоначальном виде предложения могут быть следующими.

Принципиально важным видится предоставление студенту определённого выбора. К примеру, на зимнем зачёте 2-го или 3-го курса один может исполнить хоровой отрывок из оперы (если его программа состоит из арий или романсов русских композиторов, то, допустим, Хор стрельцов из «Царской не-

весты» Римского-Корсакова или его часть явятся органичным её дополнением), другому интереснее покажется сыграть русскую народную песню, которая также может идеально сочетаться с русскими ариями и камерно-вокальными произведениями.

В этом случае особого поощрения, разумеется, должны удостаиваться собственные студенческие обработки или хотя бы их попытки. Примером также весьма интересного построения программы может быть и некий ряд русских (хотя не обязательно только русских) песен в обработках разных композиторов, в том числе и собственной. Требовать сочинения аранжировок, естественно, невозможно, речь может идти лишь о студенческой инициативе (которая периодически проявляется по разным творческим поводам, среди которых есть место и сочинению, и импровизации). А кому-то ближе станет исполнение кино-романса, который также не разрушит семантической структуры, если окажется внутри такой линейки авторов, как например, Л. Десятников, М. Таривердиев, А. Мосолов, А. Шнитке, В. Дашкевич, Д. Шостакович и некоторые другие.

Аналогичным образом дело обстоит и с западноевропейской музыкой. Если мы играем Арию Кунигунды из оперетты Л. Бернштейна «Кандид», чуть ли не все вокальные номера оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» и многое другое в этом духе, то почему рядом не может стоять ария или дуэт из оперетты И. Кальмана, К. Целлера или Ф. Легара (отечественной музыки такого рода также предостаточно: здесь и Д. Шостакович – «Москва, Черёмушки», и «Весна поёт» Д. Кабалевского, и «Сто чертей и одна девушка» Т. Хренникова и многое другое)? В связи с чем итальянская ария XX века может быть дополнена музыкой Ф. Тости, Э. Капуа, Р. Фальво или других авторов неаполитанских песен. Выбор огромен, и вариантов стилистически грамотного соединения произведений в одном выступлении также неисчислимо множество.

Что касается моментов технически-регламентационного характера, то в зависимости от учебного заведения их видение может заметно отличаться. На каком курсе/курсах проводить подобный зачёт, допустимо ли исполнение рассматриваемого репертуара на семестровых и годичных экзаменах, на государственных экзаменах? – ответы будут получены только после скрупулёзных кафедральных обсуждений. Но оптимальным решением нам представляется проведение минимум двух зачётов, каждый из которых демонстрировал хотя бы одну из названных позиций, т. е., к примеру, студент на зимнем зачёте 2-го курса включает в программу хоровой номер (либо отрывок из него), а зимой

3-го года обучения он среди прочего исполняет русскую народную песню. Таким способом будет достигнут охват, пусть и условный, того массива музыки, который до сегодняшнего дня, увы, остаётся вне поля зрения, плюс можно будет отследить динамику (опять же, минимальную) развития обучающегося в данном направлении.

Рассматриваемые предложения находятся в русле планомерного внедрения в образовательный процесс особенно актуальных ныне принципов *развивающего обучения*, заключающихся, как известно, прежде всего «в увеличении объема проходимого исполнителями репертуара, ускорении темпов его освоения, увеличения меры историко-теоретической ёмкости занятий» [4, с. 25], а также «в направленности педагогического воздействия на то, чтобы учить молодого музыканта учиться» [9, с. 195].

К сказанному можно добавить лишь то, что предлагаемое преобразование повлечёт за собой ряд несомненных выгод с точки зрения общей профессиональной эрудиции студента, а также (но что может быть ещё важнее!) разовьёт в нём множество иных ценных качеств внутреннего слышания и восприятия музыкальной ткани, распространяемых, безусловно, не только на ансамблевый репертуар и не только на музыку XX–XXI веков.

Задумываясь о насущных вопросах сегодняшнего музыкального образования, профессор Московской консерватории А.М. Меркулов справедливо отмечает: «Современное “проблемное обучение” (в противовес рецептурности и “натаскиванию”) ориентирует педагогический процесс на постановку “проблемных ситуаций” <...> Не случайно всё большее признание получает метод обучения, заключающийся в том, чтобы давать студенту представление о самых разных ответах на фундаментальные вопросы, приводить обоснование каждой из различных (нередко взаимоисключающих) точек зрения, но не указывать в итоге, какая же из них “верная”, а предоставлять это сделать самому учащемуся. <...> Такой образовательный подход особенно важен в сфере искусства, тем более исполнительского, где нет и не может быть одной единственно правильной интерпретации, и для которой неизменно актуальны слова Гёте: “Точно знает только тот, кто мало знает”» [5, с. 6].

Если мы более двухсот лет уже говорим о бессмертии классического музыкального наследия, то это должно означать в том числе и присутствие его, и органичное соединение с настоящей, живой, непрестанно меняющейся реальностью, где оно не может оставаться лишь неким музейным экспонатом; мы, хотим того или нет, смотрим на него, взаимодействуем с ним, находясь

в сегодняшнем дне, не имея возможности отрешиться от событий, заполнивших временную дистанцию, нас разделяющую, – многие важные смыслы Венского классицизма становятся доступными только в романтический XIX век, устремления и «цели» развития романтиков более ясными делаются в пост-романтическую эпоху и т. д. и т. д.

Исполнительство ни в коем случае не остаётся в стороне. По этой причине актуальным и ныне остаётся обогащённый приёмами романтического пианизма Бах Фейнберга, «романтизированный» Скарлатти или Моцарт Горовица или Плетнёва, «интеллектуально отстранённый» Шопен или Шуман Рихтера и т. д. Как указывает А.М. Меркулов, «знакомство исполнителя с накопленными в истории многообразными способами решения определённых проблем (как общехудожественных, так и инструментальных, технологических) способно, как ничто другое, интенсифицировать креативность его мышления, активизировать творческую инициативу, обострить интуицию и привести к новым оригинальным результатам» [5, с. 7].

Важнейшие явления музыкальной жизни второй половины XX не могут находиться за пределами внимания исполнителя, если вместо разговоров о кризисе жанра мы хотим слышать истинно одухотворённую, по-настоящему высококлассную игру. Небольшим, но важным шагом на пути к этому может стать осуществление предложений, кратко разобранных в данной статье.

И, конечно, в наши дни нельзя помимо художественных и творческих аспектов образования забывать о повседневных, «приземленно-прозаических» вопросах трудоустройства выпускников вузов и колледжей. В условиях смешанной экономики с элементами рыночных отношений (да ещё при известном переизбытке исполнительских кадров) все большие требования предъявляются к молодым музыкантам как в плане квалификации, так и относительно их умения быстро переключаться с одного вида деятельности на другой (смежный), сообразно изменению спроса и конъюнктуры.

Все рассмотренные насущные проблемы в комплексе заостряют актуальность поставленных в данной работе вопросов и предложений по их практической реализации.

Литература

1. Антонова М.А. Чтение нот с листа в фортепианном ансамбле как вид музыкальной деятельности // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 2. – С. 26-31.

2. Кутузова О.В. Использование информационных технологий в работе концертмейстера // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 555–571.
3. Мержанов В.К. Музыка должна разговаривать. Сб. статей / Ред.-сост. Г.В. Крауклис. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. – 320 с.
4. Меркулов А.М. Методика обучения игре на фортепиано. Примерная программа дисциплины для вузов. М.: ООО «Дека-ВС», 2020. – 52 с.
5. Меркулов А.М. Предисловие // Йозеф Гайдн: Личность. Творчество. Интерпретация. Антология высказываний выдающихся музыкантов и деятелей культуры XVIII – начала XXI веков / ред.-сост. А.М. Меркулов. – М.: ООО «Дека-ВС», 2018. – 284 с.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Пер. с англ. Предисловие В.Н. Чачавы. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
7. Русские народные песни. Для голоса и фортепиано. Концертные обработки Евгения Шендеровича. – Л.: Музыка, 1971. – 40 с.
8. Смирнов М.А. Предисловие // Е. М. Шендерович. С певцом на концертной эстраде. – Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. – С. 4–8.
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. Учебник для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2018. – 246 с.
10. Чачава В.Н. Вступление // Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера / ред. В.Н. Чачава. СПб., Композитор, 2007. – 146 с.
11. Шендерович Е.М. С певцом на оперной эстраде. Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997. – 250 с.

Луковников Алексей Юрьевич,

доцент кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке,
старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
e-mail: alexeus1966@mail.ru

Alexey Yu. Lukovnikov,

Associate Professor of the Piano Art Department
in Moscow A. Schnittke State Music Institute,
Senior lecturer at the Department of Concertmaster Skills
of Moscow State Tchaikovsky Conservatory
e-mail: alexeus1966@mail.ru

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

С.В. Марков

МУЛЬТИМЕДИА ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ: СПЕЦИФИКА И ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES AT A MUSIC UNIVERSITY: SPECIFICS AND APPLICATION EXPERIENCE

Аннотация. Профессиональное образовательное пространство современности характеризуется бурными процессами преобразования. Учебные заведения стремятся к повышению эффективности процесса обучения, внедряются новые формы преподавания, видоизменяется структура взаимоотношений между педагогами и студентами. Важным подспорьем в обучении становится Интернет и информационно-коммуникационные технологии. Одним из ведущих направлений в инновационной педагогике становится привлечение аудио-визуальных средств в качестве вспомогательных инструментов преподавателя. Теоретическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных исследователей в области мультимедиа и информационно-коммуникационных технологий Алексеевой М.Б., Королева А.Л., Падерина В.Н., Старикова Д.А., Ratheeswari K. [9], Mayer R.E., Scholz R.T. [8], Uther M. [11]. Настоящая статья затрагивает актуальный вопрос применения мультимедиа технологий в работе со студентами-музыкантами. Излагаются ключевые положения мультимедиа обучения, дается краткая характеристика данной технологии, описывается специфика ее воздействия на когнитивные способности обучающихся. В выводах представлены промежуточные итоги применения технологии на базе кафедры хорового дирижирования в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке.

Ключевые слова: мультимедиа технологии, профессиональное образование, информационно-коммуникационные технологии, студенты-музыканты.

Abstract. The professional educational space of modernity is characterized by rapid transformation processes. Educational institutions strive to improve the efficiency of the learning process, new forms of teaching are being introduced, the structure of the relationship between teachers and students is being modified. The Internet and information and communication technologies are becoming an important aid in training. One of the leading directions in innovative pedagogy is the involvement of audio-visual means as auxiliary tools of the teacher. The theoretical basis of the study was the works of domestic and foreign researchers in the field of multimedia and information and communication technologies Alekseeva M.B., Koroleva A.L., Paderina V.N., Starikova D.A., Ratheeswari K. [9], Mayer R. E., Scholz R. T. [8], Uther M. [11]. This article touches upon the topical issue of the use of multimedia technologies in working with music students. The key provisions of multimedia learning are outlined, a brief description of this technology is given, and the specifics of

its impact on the cognitive abilities of students are described. The conclusions present the interim results of the application of the technology on the basis of the Department of Choral Conducting at the Moscow A. Schnittke State Music Institute.

Keywords: *multimedia technologies; professional education; Information and communication technologies, music students.*

Непрерывные информационные потоки заставляют человечество быстрее реагировать на возникающие вызовы времени, обрабатывать и систематизировать поступающую информацию, сопоставлять факты, отделять частное от общего. Характерной особенностью современного общества становятся интегративные процессы, средством реализации которых служат информационно-коммуникационные технологии (ИКТ). Ускорение коммуникативных процессов в обществе в синтезе с научно-техническим прогрессом благоприятствуют внедрению ИКТ во все сферы жизнедеятельности человека, в том числе и в образовании.

Информационные и телекоммуникационные технологии становятся приоритетными векторами развития российского образования, что подтверждается на федеральном законодательном уровне в ФГОС и Национальной доктрине образования Российской Федерации до 2025 года. Стремление к повышению качества образования, отвечающего современным реалиям, подтверждается популяризацией в образовательной сфере средств мультимедиа, а неограниченные возможности и универсальность данных технологий открывают для педагогического сообщества новые творческие и научные горизонты возможностей.

Мультимедиа (multimedia) в дословном переводе с английского можно интерпретировать как *множество средств*. Конкретизируя данное понятие, выделим несколько наиболее популярных точек зрения, истолковывающих данный термин.

«Мультимедиа можно определить как современную компьютерную информационную технологию, которая позволяет объединить в компьютерной системе текст, звук, видеоизображение, графическое изображение и анимацию (мультипликацию)» [7, с. 53];

«Мультимедиа – это комплекс аппаратных и программных средств, позволяющий пользователю работать с разнородными данными, организованными в виде единой информационной среды. По сути, мультимедиа – это сово-

купность технологий, позволяющих компьютеру вводить, обрабатывать, хранить, передавать и отображать (выводить) такие типы данных, как текст, графика, анимация, оцифрованные неподвижные изображения, видео, звук, речь. Мультимедиа аппаратное и программное обеспечение являются определяющими аспектами мультимедиа. Основная проблема создания систем мультимедиа – совместная обработка разнородных данных» [1, с. 4];

«Под понятием «мультимедиа» следует понимать компьютерную технологию, которая дает возможность гибко управлять потоками разнообразной информации, представленной в виде графиков, музыки и тому подобное; программы и компьютерные средства, которые используют эту технологию; разнообразные средства передачи информации» [5, с.5].

Иными словами, мультимедийность выступает в роли полифункциональной коммуникационной компьютерной системы, составленной из разнообразных программных инструментов, обладающих возможностями передачи информации одновременно по нескольким каналам при помощи различных аудиовизуальных средств.

Сегодня мультимедиа технологии (ММТ) находят свое применение не только в дистанционном формате обучения, но также активно внедряются в открытые формы образования на всех уровнях, от начальной школы до института. Внедрение ММТ в обучение оправдывает себя положительными результатами их применения и разнообразием форм подачи учебного материала. Кроме того, доказано положительное воздействия данной формы обучения на индивидуальные когнитивные способности каждого обучающегося.

Основным принципом, благоприятствующим развитию когнитивных способностей, является принцип *модальности*, обозначенный Р. Майером [8], создателем данной педагогической технологии, в качестве основополагающего. Данный принцип базируется на подключении к процессу получения информации сразу двух каналов восприятия ученика – зрения и слуха. К примеру, получая теоретическую информацию от преподавателя вербально, ученик произвольно фиксирует ее в памяти при помощи «визуального закрепителя», представленного в виде цифрового изображения, картинка, видеоряда, презентации, инфографики и прочих. В данном случае, принцип модальности направлен на пробуждение работы воображения у учеников в спайке со зрительной памятью, что способствует развитию образного и творческого мышления. Аналогичную функцию выполняют иллюстрации в детской литературе.

Для повышения эффективности обучения, наряду с принципом модальности, Майер предлагает следовать еще нескольким принципам реализации ММТ:

- принцип мультимедийности – предполагает наличие сопровождающего визуального материала к устной речи преподавателя;
- принцип пространственной близости – предполагает размещение смежных по смыслу текстов и изображений рядом друг с другом;
- принцип временной близости – предполагает одновременную демонстрацию визуальных материалов с объяснением их значения. Эффективность обучения снижается, когда изображение следует после текста или речи;
- принцип избыточности – одновременная подача визуального ряда, устной речи и письменного текста перегружают каналы восприятия ученика. Продуктивность обучения будет выше, если чередовать текст с речью;
- принцип индивидуальности – вышеописанные принципы в совокупности будут иметь высокую продуктивность у учеников с развитым образным типом мышления и высоким уровнем визуального восприятия. Способы мультимедийного оформления учебного материала могут варьироваться в зависимости от индивидуальных факторов: уровня и направления подготовки учащихся, их когнитивных и творческих способностей, возраста, особенностей мышления. К примеру, для более эффективного усвоения знаний у студентов-музыкантов правильнее выбирать превалирующими такие мультимедиа инструменты, которые бы в первую очередь оказывали воздействие на учащихся через слуховые каналы восприятия. Обратная ситуация будет работать в отношении учащихся художественной школы или ВУЗа – в первую очередь визуальное воздействие, а затем звуковое.

В настоящее время ММТ становятся существенным подспорьем в преподавании теоретических дисциплин в колледжах и вузах. Наряду с традиционной лекционной формой ведения занятий, преподаватели стремятся «оживить» учебный материал путем его сопровождения инструментами ММТ. Особенно актуальным применение данной технологий становится в учебных заведениях творческой направленности, а именно в музыкальных учебных заведениях.

С 2018 года на базе дирижерско-хоровой кафедры Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке проводится масштабный педагогический эксперимент по внедрению ММТ в академическую среду. Разнооб-

разные формы мультимедийного сопровождения лекционных занятий находят свое применение в рамках курсов по «Истории хоровой музыки» (бакалавриат и специалитет) и «Хоровой литературы» (колледж). Вышеупомянутые дисциплины входят в круг специальных предметов, являются теоретически направленными и традиционно преподаются в форме лекционно-семинарских занятий.

В подборе наиболее подходящих мультимедиа средств, сопровождающих лекционные занятия, преподаватели кафедры хорового дирижирования отталкивались от нескольких факторов:

1. Уровень первичных знаний и опыта профессиональной деятельности учащихся. Студенты колледжа не обладают богатым слуховым опытом, только начинают постигать исторические особенности художественных направлений, а потому хуже, чем студенты ВУЗа ориентируются в жанрово-стилистических характеристиках изучаемых хоровых сочинений. Студенты ВУЗа уже владеют вышеперечисленными профессиональными качествами, поскольку имеют за плечами среднее специальное образование, кроме того владеют профессиональной терминологией, имеют хороший исполнительский и творческий опыт;

2. Опыт профессиональной и педагогической деятельности. Студенты колледжа, как правило, не имеют опыта профессиональной деятельности и только начинают его постигать в стенах учебного заведения, преимущественно в рамках педагогической и исполнительской производственных практик. Студенты института уже имеют профессиональное образование, потому подавляющее большинство из них совмещает обучение в ВУЗе с подработкой по специальности;

3. Возрастные особенности. Средний возраст студентов музыкального колледжа примерно 15-20 лет, студентов института 20-25 лет. Между данными возрастными категориями очевидна разница в их уровнях восприятия, впечатлительности, качестве суждений, социальном и жизненном опыте.

Руководствуясь вышеперечисленными особенностями каждой из групп (колледж и ВУЗ) были сформированы две модели привлечения ММТ к сопровождению лекционных занятий. Данные модели опираются на следующие принципы:

– Дозированность. Для студентов колледжа и ВУЗа предусмотрена разная степень заполнения лекции средствами мультимедиа – у колледжа их больше. *Институтская лекция лишь подкрепляется несколькими обобщаю-*

щими слайдами в начале и конце занятия. В слайдах отражены основные тезисы по плану лекции, ключевые термины или данные, обязательные для конспектирования студентами. Визуальный контент преимущественно состоит из нотного материала (его чтение, понимание и разбор являются обязательными для студентов вуза на занятиях). Визуальный инструментальный дополняется видеозаписями выступлений хоровых коллективов или демонстрацией работы хоровых дирижеров над изучаемой партитурой.

Для студентов колледжа презентационный материал представлен в более широком объеме: важным отличием от вузовского варианта является обязательное пошаговое сопровождение всей лекции слайдами. Каждый слайд содержит тезисную информацию для конспектирования, расписанную по пунктам (каждый пункт преподаватель подробно разъясняет в ходе лекции). «Конечно в основной традиционной форме подачи учебного материала – лекции – вербальный компонент является ведущим по определению (лат. *lectio* – чтение). Однако даже и при сетевой подаче учебного материала роль вербальной компоненты – развернутых текстовых фрагментов и поясняющих элементов на изображениях – остается определяющей» [3, с. 175]. В презентации обязательно применяется цветовая дифференциация (разные по важности слова и сочетания выделяются разными цветами и кеглями). Презентация чередует между собой передачу визуальной информации с аудиальной. Во время прослушивания музыкальных примеров кроме нотного материала могут использоваться и другие инструменты визуального воздействия, например, картины или цифровые изображения, связанные с программой, образом и характером звучащего сочинения.

– Эмпирический. Ввиду обладания более высокой степенью профессиональной опытности у вузовских студентов, основной упор в применении ММТ в рамках лекционных курсов сделан на аудиальное восприятие (слушание ёмких музыкальных примеров; слуховой анализ гармонических, мелодических, метроритмических особенностей изучаемых сочинений). Студенты колледжа постигают вышеперечисленные аспекты изучаемых сочинений в первую очередь визуально (чтение по нотам, изучение гармонических таблиц, графиков и схем).

– Интерактивность. Студенты колледжа от начала до конца лекции идут по ранее спланированному педагогом плану, к поставленным целям, путем решения определенных задач. Отклонение от темы допускается в очень редких случаях. Мультимедиа сопровождение не предполагает иного исхода занятия

в качестве альтернативного. Подобный принцип в ММТ именуется линейным и не располагает возможностью сиюминутной сменой вектора занятия. Здесь привлекаются заранее подготовленные электронные учебники, конспекты, презентационный материал, музыкальные и нотные примеры. «Использование методических сценариев, основанных на использовании мультимедиа-средств линейного представления информации, оправдано, когда учащиеся обладают ограниченными предварительными знаниями в области, в которой им предстоит обучаться» [7, с. 54].

Студенты вуза уже обладают определенными знаниями, а потому часто случается так, что лекция выходит за рамки поставленного объема и выходит в разряд дискуссии. Принципы интерактивности (нелинейности), то есть привлечения студентов к дискуссии и взаимодействию внутри учебной аудитории, становятся определяющими. Здесь средства мультимедиа способствуют налаживанию эффективной творческой работы на занятиях, поскольку позволяют в режиме реального времени найти видео исполнения сочинения в интернете; сравнить исполнительские интерпретации разных дирижеров по записям на видео хостингах; найти электронные варианты почти любых ноты; сравнить разные редакции одного сочинения и т.д.

За короткое время внедрения средств мультимедиа в работу со студентами-дирижерами, удалось сформулировать некоторые промежуточные выводы об особенностях данной технологии:

- ММТ дают возможность педагогу применять различные средства сопровождения лекционных занятий;
- ММТ обеспечивают применение игровых средств для достижения учебных целей;
- ММТ активизируют учебный процесс, привлекают студентов в качестве активных участников формирования своего обучения;
- применение ММТ способствует развитию диалогизации учебного процесса, повышает уровень вовлеченности студентов, увеличивает мотивационный компонент;
- ММТ повышают уровень коммуникативных навыков студентов, способствуют социализации каждого из обучаемых;
- возможность разнообразных форм получения знания на уроках способствует индивидуализации учебного процесса.

Это лишь некоторые положительные результаты применения ММТ в работе со студентами. Безусловно, отмечаются и отрицательные стороны внедрения данной технологии (техническое и материальное обеспечение; фрагментарность подачи материала; рассеивание внимания).

Один из основных выводов по итогу применения мультимедиа в работе со студентами-музыкантами заключается в *обязательности* его применения наряду с *традиционными* формами ведения занятий в опоре на научность, дидактические принципы, методологию педагогической науки. Технологии мультимедиа не должны исключать применение учебника и выполнение домашних заданий учащимися. Только с опорой на традиционную педагогику у ММТ появится возможность перспективного развития.

Литература

1. Алексеева М.Б., Балан С.Н. Технология использования систем мультимедиа: учеб. пособие. – СПб.: Бизнес-Пресса, 2002. – 176 с.
2. Голдовская Н.Н., Корсакова И.А. Модели реализации электронного обучения в музыкальном образовании // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 1. – С. 17–188.
3. Королев А.Л. Опыт проведения мультимедийных лекций в ВУЗе // Вестник ЮУрГГПУ. – 2022. – № 3 (169). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-provedeniya-multimediynyh-lektsiy-v-vuze> (дата обращения: 20.09.2023).
4. Красильников И.М. Современное состояние и перспективы отечественного образования в сфере электронной музыки // Искусство и образование. – 2022. – № 1 (135). – С. 102–111.
5. Падерин В.Н. Использование мультимедийных технологий в обучении студентов вузов // Управление экономическими системами. – 2016. – № 5 (87). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-multimediynyh-tehnologiy-v-obuchenii-studentov-vuzov> (дата обращения: 24.07.2023).
6. Соловьева А.Н., Корсакова И.А. Интегративные педагогические технологии формирования общепрофессиональных компетенций в области «музыкальной нотации» // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 2. – С. 216–231.
7. Стариков Д. А. О понятии мультимедиа технологии и их использовании в образовательном процессе // Научные исследования в образовании. – 2011. – № 2. – С. 53–56.
8. Mayer R.E. Cognitive Theory of Multimedia Learning // Cambridge Handbook of Multimedia Learning. – NY: Cambr. Univ. Press. – P. 320.
9. Ratheeswari K. Information Communication Technology in Education / Journal of Applied and Advanced Research, 2018: 3 (Suppl. 1). – С. 45–47 URL: <https://dx.doi.org/10.21839/jaar.2018.v3S1.169> (дата обращения 15.05.2023).

10. Scholz R.T. Learning Through Digital Media Experiments in Technology and Pedagogy // The Politics of Digital Culture Series. – NY: The Institute for Distributed Creativity. 2011. – P. 338
11. Uther M. Mobile Learning / Journal Education Sciences – UK: University of Wolverhampton. 2019. – P. 73.

Марков Сергей Викторович,
преподаватель кафедры хорового дирижирования,
аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке
(научный руководитель доктор педагогических наук,
профессор Н.Б. Буянова)
e-mail: sergius.markov@mail.ru

Sergey V. Markov,
Lecturer of the Department of Choral Conducting
in the Moscow A. Schnittke State Music Institute
(Scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor N.B. Buyanova)
e-mail: sergius.markov@mail.ru

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ХЭНАНЬСКОЙ ДРАМЫ (ЮЙЦЗЮЙ) НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ХУА МУЛАН»

STYLISTIC FEATURES OF THE GENRE OF HENAN DRAMA (YUJU) OF THE EXAMPLE OF OPERA "HUA MULAN"

Аннотация. В статье рассматриваются особенности жанра китайской оперы провинции Хэнань на примере произведений о воительнице Мулан. Этот героический музыкально-вокальный эпос наглядно демонстрирует наиболее яркие черты юйцзюй (Хэнаньской оперы), такие как взаимосвязь вокального текста с местными языковыми фонетическими особенностями, а также использование различных техник звукоизвлечения. В статье приведен краткий исторический обзор: история появления легенды о Мулан, которая легла в основу всех последующих произведений, основанных на этом сюжете, а также кратко описаны те исторические события, во время которых происходит действие легенды. Кроме того, в статье описан сюжет легенды и приведен список ее основных персонажей, а также упомянуты и наиболее ранние сохранившиеся вокальные произведения о Мулан. Основная часть статьи посвящена музыкальным и вокальным особенностям юйцзюй, использованных композитором Чэнь Сяньчжаном в поэме «Воительница Мулан» (1951). Больше внимание уделено вокально-исполнительским техникам и их элементам (особенности используемого вокалистом в той или иной фразе дыхания, а также силы звуковой атаки, плавности мелодического движения и так далее).

Ключевые слова: опера, опера провинции Хэнань, китайские вокальные техники, Китай, драма, эпос.

Abstract. This article discusses the features of the genre of Chinese Opera in Henan province on the example of musical works about the warrior Mulan. This heroic musical and vocal epos demonstrates the most striking features of Yuju (Henan Opera), such as the relation of the vocal text with the local language phonetic features, as well as the use of various techniques of sound production and other skills. The article provides a brief historical overview: the history of the legend about Mulan, which formed the basis of all subsequent works based on this story, and briefly describes the historical events during which the action of the legend. In addition, the article describes the plot of the legend and a list of its main characters, as well as mentioned and the earliest surviving vocal works about Mulan. The main part of this article is devoted to the musical and vocal features of Yuju, used by the composer in the poem "Warrior Mulan" (1951). More attention is paid to vocal and performing techniques and their elements such as the features used by the vocalist in a particular phrase of breathing, as well as the power of sound attack, smooth melodic movement and so on.

Keywords: opera, opera of Henan province, chinese vocal techniques, China, drama, epic.

В китайской провинции Хэнань существует уникальный феномен музыкально-сценического искусства – хэнаньская опера (юйцзюй). До настоящего времени в России не было исследований, посвященных изучению юйцзюй. Тем не менее, были работы, в которых рассматривались иные оперные жанры Китая, например, труды исследователя Туяны Будаевой, где подробно изучен жанр Пекинской оперы или цзинцзюй [1].

Анализ исполнительской интерпретации не менее важен, чем анализ композиторской, так как представляет особую ценность для исполнителей. В данной статье будут рассмотрены различные виды исполнительских интерпретаций хэнаньской оперы на примере произведения «Хуа Мулан».

История о воительнице Мулан – это национальная китайская легенда, восходящая в своих истоках к эпохе правления династии Сун (960-1279). Наиболее ранние версии произведения были записаны в так называемых «Стихах Юэфу» – средневековом собрании произведений устного народного творчества, впервые составленном при так называемой императорской «Музыкальной палате» – «Юэфу», от которой и происходит название книги.

Уже при династии Мин (1521-1593) деятели культуры стали активно использовать эту героическую тему в своем творчестве. В том числе, появились новые песни и баллады о воительнице, а также она стала важным персонажем в китайских вокальных драмах: цзинцзюй (широко известная в мире Пекинская опера), юэцзюй (Кантонская опера), пинцзюй (северная – Хэбэйская опера) и других, а еще чуть позже и в юйцзюй (Хэнаньская опера).

Наиболее яркие обращения авторов к данному сюжету, которые будут рассмотрены в данной статье – музыкальная поэма «Воительница Мулан» (1951) и опера «Хуа Мулан» (1992). Оба произведения в жанровом отношении принадлежат к юйцзюй, то есть Хэнаньской драме. «Воительница Мулан» – это малоизмененные, но адаптированные под современную культуру юйцзюй древние стихи о Мулан, – совместный труд хэнаньской певицы Чан Сяньюй (1923-2004), ее мужа композитора Чэнь Сяньчжана (1917-2000) и драматурга Ван Цзинчжуна. «Хуа Мулан» же – полноценная опера, либретто которой написал китайский литератор и сценарист Лю Линь, а музыку – композитор Ван Чжисинь. Кстати, несмотря на то, что «Воительница Мулан» – по сути, малая драма, в ней полноценно раскрыты черты национального стиля Хэнаньской оперы. Поэтому, произведение, по мнению автора данной статьи, по праву может называться сокровищем национального музыкального драматического творчества провинции Хэнань.

Сюжет легенды о Мулан рассказывает о событиях, происходивших во время войны Китайской империи под управлением династии Северной Вэй (386-534) с Жужаньским каганатом, то есть с раннемонгольским государством. Предположительно, эта история вполне могла иметь реальный прототип, так как ее излагали в устном народном творчестве еще задолго до того, как она была записана. Отсюда можно также сделать вывод, что данный сюжет очень близок простому китайскому народу, а потому основанные на нем произведения могут быть хорошо восприняты в широких массах, ведь он описывает не только поступок героя, но также и войну, и в целом суровую реальность жизни китайского народа того времени. Кроме того, легенда имеет позитивный сюжет, в котором воспеваются высокие моральные ценности [2, с. 28].

Так, согласно этому древнему сюжету, девушка по имени Хуа Мулан родилась в обычной китайской семье и жила своей простой жизнью. В это время, когда Мулан совсем юна и невинна, а ее младший брат еще вовсе маленький ребенок, власти Китая призывают от каждой китайской семьи по одному мужчине, чтобы пойти на войну. Таким образом, получается, что единственный мужчина в семье Мулан – отец девушки, который уже очень стар. Мулан сильно переживает за пожилого отца и не хочет, чтобы тот отправлялся навстречу «холодному северному ветру»¹ и принимает непростое решение – отправиться в армию вместо него, притворившись его старшим сыном.

Это было очень трудное решение для юной девушки. Так, в тексте поэмы «Воительница Мулан» (1951) говорится, что в этот решающий момент взгляд девушки упал на висящий на стене в доме ее отца меч Лонцюаня². И Мулан взяла меч с собой, оседлала коня и отправилась на войну. Такое решение – и есть воспевание морали, также показывающее эмоции простых людей в условиях военного положения в государстве. Кроме того, поступок Мулан –

¹ «Холодный северный ветер» – фраза из арии Мулан (произведение «Воительница Мулан», на китайском языке – 北风寒 (*bei feng han* – пиньинь) которая означает, что в Китае уже наступила холодная пора, а война идет на севере.

² В китайской культуре меч Лонцюаня – это традиционный китайский меч эпохи Воюющих государств (V в. до н. э. - 221 г. до н. э.). Название его можно перевести как «меч дракона» (на китайском 龙泉, *long quan* – пиньинь), это название в китайской традиционной культуре олицетворяет честь и единство. Поскольку действие в сюжете происходит в военное время, такой меч был почти в каждой семье, и мальчики с малых лет учились им владеть. Мулан – девочка, но с детства овладевшая искусством боя на мечах, к тому же ее отец в молодости был сильным воином.

отражение философии Конфуцианства, в котором помимо прочего пропагандируется сыновнее благочестие.

Еще одна важная особенность образа Мулан – героиня раскрывается внезапно, по сути, в один миг превратившись из юной цветущей девушки в храбрую воительницу, желающую во что бы то ни стало защитить отца, семью, страну. В вокальных же исполнениях этому образу придается еще и художественная ценность.

Так, на войну Мулан отправляется решительно, с бесстрашием в своем сердце и огромной любовью к своей семье. Возвращается же оттуда с триумфом, несмотря на то, то путь был трудным, а война - жестокой. Положительный исход сюжета диктует и жанровые особенности, которых впоследствии придерживаются музыкальные авторы – конец истории носит явный комедийный характер, а слушатель, наконец, может «вздохнуть с облегчением» после напряженного драматического основного сюжета. Кроме того, он может понять из истории о Мулан, что не существует чего-то однозначно правильного или неправильного и порой единственным выходом из ситуации может быть неординарное и очень тяжелое решение. Такая особенность возможной трактовки сюжета вызывает резонанс в массах, но в то же время призывает к возвышению моральных и нравственных ценностей.

Остановимся на произведении «Воительница Мулан». О нем однозначно можно сказать, что особенности его художественной выразительности явно тяготеют к традициям китайской национальной эстетики. Также, возвращаясь к теме близости сюжета и персонажей к реальной жизни простого народа, нужно сказать, что это тоже наложило свой отпечаток: все основные сюжетные элементы здесь – это противопоставленные друг другу оппозиции – народ и правительство, рабство и свобода, угнетение и сопротивление, любовь и ревность и др. [2, с. 30].

Кроме того, если обратиться к истории создания произведения, можно увидеть, что не только сюжет, но и сама поэма имеет героический характер. Ведь авторы создали ее в период антиамериканской политики, и с помощью ее постановки на сцене смогли собрать средства на помощь Родине в антиамериканских военных действиях.

«Мулан» обладает особым сюжетом и уникальным характером. Сюжетная линия об отце семейства и его дочери Мулан переплетены, так как последняя, по сути, берет на себя роль первого. Трансформация образа героини пе-

редается особыми вокальными партиями в интерпретации известной исполнительницы Чан Сянюй (1923-2004). Вокальные особенности хорошо известны слушателям, так как основаны на традиционном пении. Поэтому «Мулан» – это особая вокальная музыка, обладающая спецификой как в образном плане, так и на уровне средств музыкальной выразительности.

Кстати, юйцзюй не столь консервативный жанр, как, например, куньцзюй – опера провинции Сучьжоу, которая достаточно консервативна в эстетическом плане. Юйцзюй же, напротив, сочетает в себе традиционализм и динамику постоянного развития, особенно на современном этапе. Именно поэтому, на примере того же сюжета про Мулан, можно увидеть, как одна и та же историческая «песенная» тема (по сути, героическая баллада) используется в творчестве хэнаньских деятелей музыкального искусства много раз, каждый из которых привносит что-то новое.

Что касается вокальных техник, используемых в «Мулан», стоит начать с так называемой техники «жунь», которая представляет собой целый пласт национального хэнаньского вокального искусства. Главная суть искусства «жунь» заключается в том, что эмоции вокалиста как бы помогают раскрыться его голосу и тот звучит мощно, ярко. Артистизм и сильная харизма – вот основа «жунь», при этом показателями этого искусства являются ровность тембра певческого звука и четкость пропеваемых фраз.

Следует отметить, что важной особенностью традиционного вокального исполнительского искусства является связь вокальных техник с традициями фонетической системы. Как известно, китайский язык – тональный язык¹. Это значит, что в зависимости от ударения и интонации, используемых в том или ином слове, меняется и значение слова. Всего в китайском языке существует четыре так называемых тона (то есть, четыре возможные интонации):

1. Первый тон – ровная интонация (слоги в слове звучат одинаково).
2. Второй тон – восходящая интонация.
3. Третий тон – движение «вниз-вверх».
4. Четвертый тон – нисходящая интонация.

¹ Тон – высота звука, обладающая смыслообразующей функцией в рамках слов. Каждый слог в китайском языке характеризуется тем или иным тоном (этимологический тон слога).

Кроме того, одно и то же слово в разном тоне использовалось жителями разных провинций. Возможно, что с этим связаны и территориальные различия вокальных техник в разных местных жанрах.

Так, в юйцзюй, который мы сейчас изучаем на примере «Мулан», первое слово «Хуа» на официальном диалекте Китая пунутхуа должно звучать в первом тоне, то есть с ровной интонацией. Но, поскольку, это пение юйцзюй, то, согласно местному диалекту, это слово будет звучать во втором тоне, то есть с восходящей интонацией. Большое внимание вокалисту здесь нужно уделить правильному ударению:

花 木兰 哪
Хуа мулан на

$\text{♩} = 120$

mp

По тому же принципу слово «лан» (второй слог в имени Мулан) на пунутхуа должен звучать во втором тоне (восходящая интонация), но в юйцзюй звучит в четвертом (нисходящая интонация). Язык при пении в таком случае следует держать близко к зубам:

复 唧 唧, 木兰 当 户 织。 倚 窗 望 明 月
Фу дий дий мулан дан ху чуж. Ий чуан ван мин юе

И в следующей фразе («zǐn me bàn?» – «как это сделать?») наблюдается такая же ситуация: на путунхуа слова произносятся последовательно в третьем, втором и четвертом тоне. В хэнаньском же варианте последовательность тонов неординарная: сначала первый тон, далее слово произносится с пониженной интонации (неклассифицируемый с точки зрения китайской фонетики тон), затем третье слово в четвертом тоне. Все три слова выделяются ударением, то есть получаются как бы отдельные «взрывные звуки», вызванные столкновением верхней губы и нижней губы. В этой фразе второе «как сделать» должно звучать более подчеркнуто, чем первое «как сделать», и тон должен быть усилен:

怎 么 办 怎 么 办 难 坏 了 姑 娘
Czy mo ban? Czy mo ban? Nan huai le gu niang

В следующей же фразе такая особенность: слово «нет» (wù) на официальном языке обычно звучит во втором тоне, в данном вокальном произведении с учетом особенностей хэнаньского диалекта оно должно звучать в четвертом тоне:

难 耐 北 风 寒, 木 兰 无 长 兄, 谁 人 去 征
Nan nai bei feng han, mu lan wu chang xiong, shui ren qu zheng

Что касается использования техники «жуан» в пении юйцзюй, здесь стоит обратить внимание на несколько типов звукоизвлечения. Первый из них – яркая атака звука. Поскольку характер исконных жителей провинции Хэнань особенный, что означает, что мужчины там с древности были сильные, а женщины дерзкие, то отсюда последовала и вокальная традиция сильной звуковой атаки при пении, которая достигается плотно сомкнутыми губами и резким выдохом. Это касается и мужских, и женских голосов. В «Мулан» с интересным вариантом звуковой атаки произносятся уже упомянутые ранее вопросы-восклицания: «Как это сделать?»:

怎么办怎么办难坏了姑娘
Цзы мо бан? цзы мо бан? Нань хуй ле гу

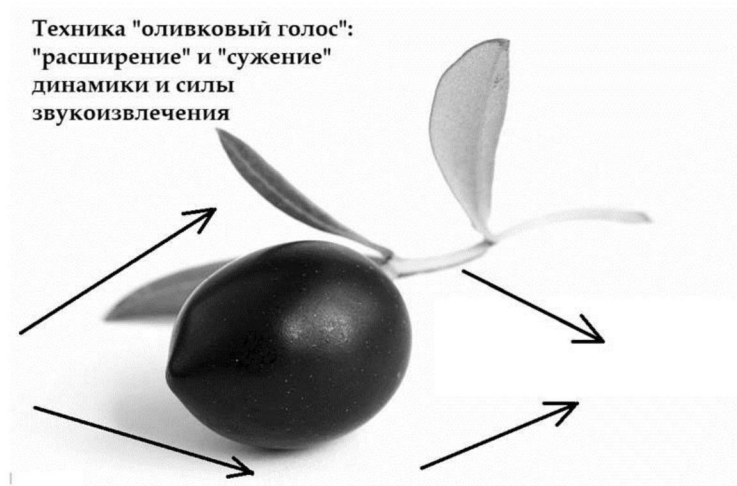
Несмотря на то, что по задумке композитора и особенности сюжета, сила звуковой атаки на этих словах не большая, а скорее аккуратная, особенность «активного» вокала юйцзюй все же проявляется - она достигается за счет энергичного ударения в словах. Эти две фразы «как делать» - произносятся с силой на выдохе, ориентируясь на второе слово, к которому следует интонационное выражение. Во время пения нужно обязательно обратить внимание на ритмическую точность, а также на мелизмы в слове «нань». Такое звуковое выражение в сюжете поэмы показывает момент призыва на войну, который неизбежен. Мулан была обеспокоена ситуацией, а также обеспокоена внутренними чувствами своего отца. Во время пения вокалист должен понимать психологические изменения персонажей. Звучит вопрос «Как мне поступить?» - и это некая точка «взрыва» в эмоциях Мулан. Слово «делать» имеет выраженный акцент, как главная суть проблемы [4, с. 28].

По сравнению с двумя последовательными словами в предыдущем примере текстовая фраза на следующем рисунке в вокальном выражении имеет

небольшую силу. Это значит, что вокалисту здесь нужно контролировать свой голос, не форсировать звук, также сильно, но обращая внимание и на контроль дыхания. Поется данная фраза на опоре и с переходом от взволнованного ритма к спокойствию и некой неподвижной в эмоциональном плане точке:



Следующая техника звукоизвлечения – это так называемая «оливковая техника». Она основана на постепенном усилении, а затем угасании звука. Если изобразить при этом звук в виде линии, направление которой будет соответствовать силе звука, то она будет представлять собой нечто вроде «двусторонней параболы», что в воображении китайцев издавна ассоциировалось с формой оливкового плода:



Следующая техника, название которой в буквальном переводе будет звучать как «Голос продавца», представляет собой голос длинный, протяжный, «зазывной». Он должен звучать так, как звучал бы голос продавца, который кричит на рынке о своем товаре, привлекая покупателей. Кстати, такое «жизненное» название вокальной техники демонстрирует следующую особенность китайской традиционной музыкальной культуры – большая часть национального искусства, как правило, происходит «из народа», то есть основывается на жизни простых людей, их повседневном быте. Такая техника соответствует крупным длительностям:

Далее фраза продолжается словами: «дань цы де нян цюй, вань лин, пу жун цинь.гуань щан ду жун фиь, хан гань чжо те ий». При этом длительность слов «цы», «лин», «цзинь» и «гуань» составляет восемь ударов, «ий» - это девять ударов, а «цюй» - это шесть ударов, «нян» - пять ударов.

Следующая техника звукоизвлечения юйцзюй, использованная в «Мулан» - это так называемое «перетягивание звука». В таком случае звук начинается из «ничего» (то есть сначала просто выдыхается воздух, постепенно нарастая и переходя в звук). При этом, звуки соотносятся между собой по силе и чередуются. В следующей фразе, изображенной на рисунке ниже слова «цюй», «чжан», «лан» и «мин» - все они будут повторяться, и это техника, используемая для достижения единства слов и чувств. Такое пение показывает интонации хвалы в честь смелой девушки.

В этом приведенном выше нотном примере самой особенной частью всей песни является «драгирующая полость». Она появляется в конце и отличается от эмоций, выраженных в предыдущих абзацах. Эмоции этого предложения в основном звучат гордо, и они высоко ценятся. Ведь Мулан воевала за отца, она восхваляется за свой подвиг. И только при достижении эффекта «полного тона» стиль драмы может быть точно выражен. Поэтому, при пении от первого звука «мин» до второго длинного звука, нужно выделять головной звук и обратить внимание на использование дыхания на втором длинном звуке. Мелодия замедляется, и только после этого голос возвращается в верхнюю позицию:

При этом случай переноса дыхания, описанный чуть выше, четко контрастирует со словом «мин», он появляется в слове «чюй» в конце первой части. В этом предложении выражается беспокойство и душевная боль Мулана, голос звучит как плач с помощью техники «преувеличенного вздоха».

Еще одна техника, в буквальном смысле название которой означает «брошенное слово», – это «изогнутая» интонация (движение интонации вверх-вниз-вверх):



Также важный элемент при исполнении юйцзюй «Мулан» – использование артистом своих глаз. Здесь точным описанием необходимой техники будет следующее: «Все тело артиста действует благодаря лицу, а все лицо его – в глазах». Любые тонкие эмоциональные изменения в настроении персонажа – счастье, гнев, грусть – все это выражается через глаза. В начале песни «цзи цзи фу цзи цзи, му лан дан ху цзы» – в это время Мулан была просто девушкой, которая стояла перед окном, ее глаза были просты и беззаботны. Когда она поет: «цзюй шу ши цзюань, цуй во де де цу чужэн цюй» – это Мулан переходит к чувству скорби, и к решительности в следующем тексте: «цуй во де де цу чужэн цюй.» Тревожные глаза здесь должны быть преувеличены. А когда поется последняя фраза первой части «Что делать», вокалист спрашивает самого себя и его тоже выражает его взгляд. Также важно установить зрительный контакт с аудиторией, чтобы выразить беспокойство и задать вопрос в зал [6, с. 13].

Жесты и движения в таком исполнении также важны и сложны, при этом используются не только жесты сценической игры, но и движения из быденной жизни. Например, в предложении «Как сделать, как изменить» движения Мулан естественны, и местами происходят вне темпа. На слове «Видя стену» персонаж сжимает кулаки, показывая твердую решимость. Мулан. Действия превращения Мулан из девушки в «старшего сына отца» также жизненны, местами неловки: Мулан снимает рубашку и надевает мужскую, обрезает волосы, выходит на улицу. Яркое показано действие «выходить на улицу» и «смотреть». А выступление Мулан в целом характеризуется «непослушным» характером.

Исполнительская интерпретация данного произведения певицей Чан Сяньюй может быть интересна китайским и даже европейским исследователям.

В общей сложности певица сыграла Мулан 11 раз, и каждый из них был неповторим. Ее вокал всегда был не только красивым, но и изменчивым, кроме того в разных сюжетобразующих моментах голос ее мог звучать деликатно и лирично, как воплощение «застенчивого ответа», а иногда – свободно и легко, как голос чистого душой персонажа. Возможно, именно такая многогранность сделала певицу популярной, и не только в образе Мулан, но и при исполнении других ролей [4, с. 34].

Литература

1. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Дис... кандидата искусствоведения. – М.: МГК, 2011. – 253 с.
2. Го Цзяньминь, Чжан Шилань, Чжао Янь. Введение в китайскую национальную вокальную музыкальную культуру в 20 веке. – Ванджу Издательская Компания, 2004. – № 01. – 235 с.
3. Ма Цюхуа. Поэма «Мулан». Партитура арий из оперы «Мулан». – Пекин: Китайское радио и телевидение, антология классических китайских опер, 2012. – 148 с.
4. Чан Сянюй. «Я пою «Хонг Ньянг» - я также говорю о методе народного пения // Шанхайский музыкальный журнал. – 1985. – № 1. – с. 11-23.
5. Чан Сянюй. Национальный метод пения // Музыкальные исследования. – 1983. – № 3. – С. 4–11.
6. Чжан Пин, Чжан Юнцзе, Бай Чжу. Исследование очарования пения Хэнань (Юй Опера) // Китайское музыковедение. – 1996. – S 1. – 127 с.
7. Юй С. Проблемы и перспективы развития китайской оперы в XXI веке // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 161–170.

Дин Яо

аспирант кафедры философии, истории, теории культуры
и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке (научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор А.Г. Алябьева
e-mail: xiangruyimo1990317@163.com

Ding Yao

Postgraduate student of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art
in Moscow A. Schnittke State Music Institute
(Scientific adviser – Doctor of Arts,
Professor A.G. Alyabyeva)
e-mail: xiangruyimo1990317@163.com

ФОТОГАЛЕРЕЯ

1 октября в МГИМ имени А.Г. Шнитке состоялся концерт к Международному дню музыки. В программе прозвучали Сонаты для скрипки и фортепиано Иоганна Себастьяна Баха и Альфреда Шнитке. Слисты концерта — Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, профессор *Рустам Раджапович Шайхутдинов* (фортепиано) и Заслуженная артистка Республики Татарстан, профессор *Елена Ильинична Рольбина* (скрипка).



12 октября 2023 года в Российском государственном художественно-промышленном университете имени С.Г. Строганова состоялось подписание соглашения о сотрудничестве между РГХПУ им. С.Г. Строганова и МГИМ им. А.Г. Шнитке.



Аспирантка 1 курса МГИМ им. А. Г. Шнитке кафедры философии, истории, теории культуры Юлия Якименко (научный руководитель доктор искусствоведения, профессор А.Г. Алябьева) стала лауреатом второй степени Международного конкурса молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» в номинации «Музыкальное искусство (музыковедение), группа аспирантов и преподавателей».



11 октября 2023 года театр-школа оперного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке (художественный руководитель, дирижер, заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов) выступила на сцене Дома культуры города Воскресенска. В программе прозвучала лирическая опера Родиона Щедрина «Не только любовь» (режиссер – доцент Алексей Большаков, балетмейстер – заслуженная артистка РСФСР Нелли Бондаренко).

13 октября показ оперы состоялся на сцене Концертного зала РАМ имени Гнесиных



7 ноября 2023 года МГИМ имени А. Г. Шнитке отпраздновал тридцатилетний юбилей института. В честь этого события состоялся концерт в одном из лучших залов столицы – «Зарядье». Режиссёр концертной программы – заведующий кафедрой оркестрового дирижирования, профессор Игорь Громов.

На сцене выступили все творческие коллективы института: три Шнитке-оркестра – Юношеский симфонический, Московский камерный и Московский симфонический оркестры (художественный руководитель и дирижёр, заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов), сводный Академический хор (хормейстеры – Почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор Дмитрий Онегин и лауреат Всероссийских и Международных конкурсов Сергей Марков), Театр-школа оперного искусства МГИМ имени А. Г. Шнитке (музыкальный руководитель, дирижер Игорь Громов, режиссер Алексей Большаков), русские народные коллективы — сводный Русский народный оркестр, Русский народный оркестр колледжа, Русский народный оркестр «Москва» (художественный руководитель и дирижёр, заслуженный деятель искусств республики Беларусь, профессор Николай Алданов), а также сводный Русский народный хор (художественные руководители — лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов, доценты Александр Василенко, Анна Шибанова).



Интервью с руководством института и руководителями творческих коллективов:



Ректор МГИМ им.
А.Г.Шнитке, профессор
А.И. Щербакова



Художественный руководи-
тель Шнитке-оркестров
профессор И.Ю. Громов



Проректор по учебно-методи-
ческой работе, зав. кафедрой
хорового дирижирования
профессор Н.Б. Буянова

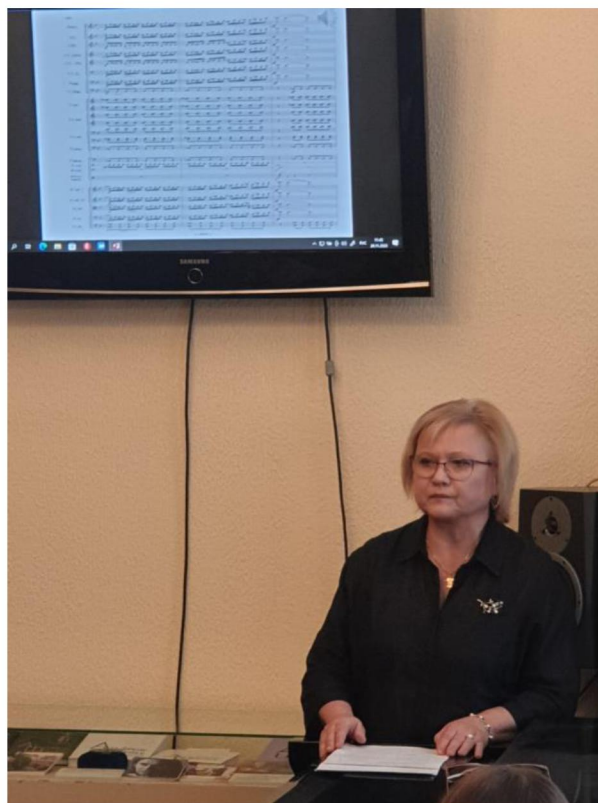
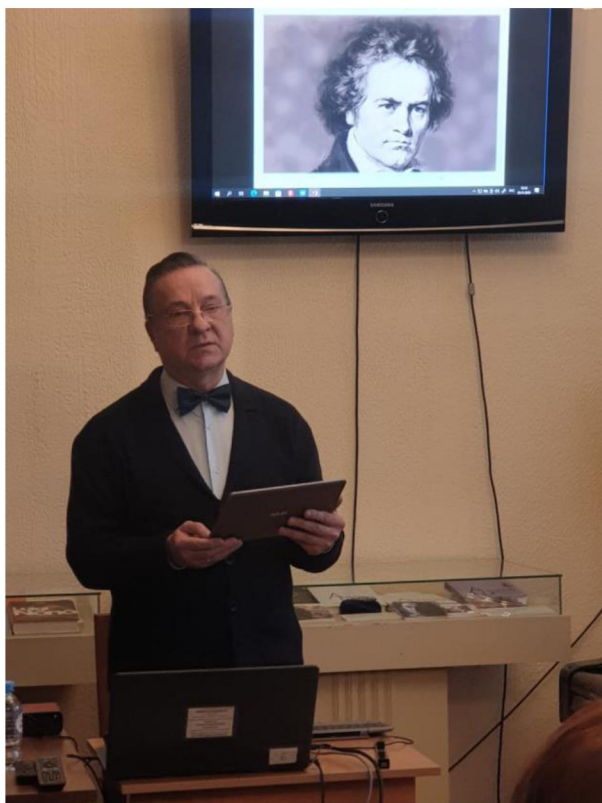
23-24 ноября 2023 года состоялась XV Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке». В пленарном заседании выступили ведущие профессора МГИМ им. А.Г. Шнитке:

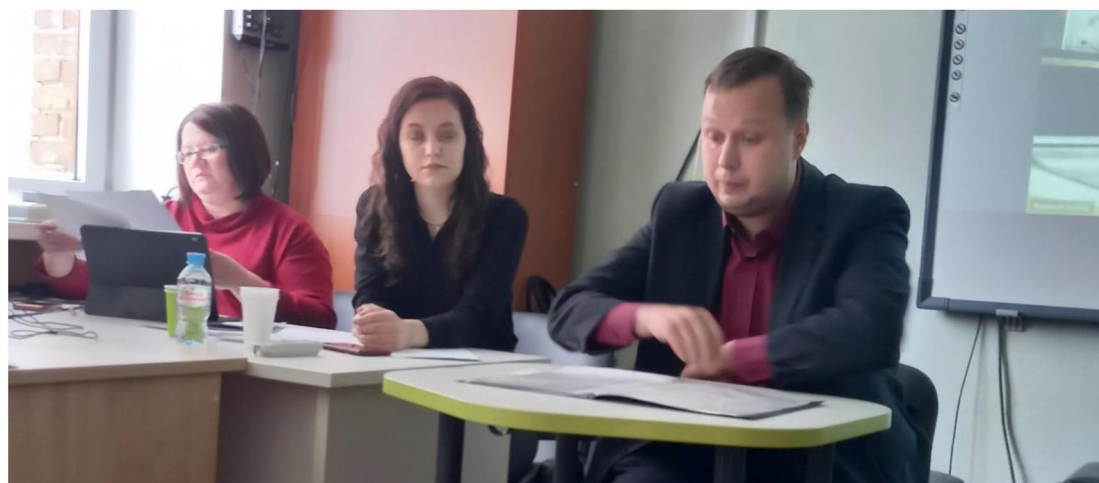
- ректор института, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор *А.И. Щербакова*;
 - проректор по научно-исследовательской работе, доктор культурологии *И.А. Корсакова*;
 - зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства, доктор искусствоведения, профессор *А.Г. Алябьева*;
 - профессор кафедры истории, теории культуры и искусства, доктор искусствоведения *Е.М. Шабшаевич*;
 - зав. кафедрой народного исполнительского искусства, кандидат педагогических наук, профессор *Е.А. Ануфриев*;
 - зав. кафедрой фортепианного искусства, кандидат искусствоведения, профессор *Р.Р. Шайхутдинов*;
 - зав. кафедрой струнно-смычкового искусства, профессор *Е.И. Рольбина*;
- а также ведущий профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, доктор искусствоведения *В.Н. Юнсова*.

В заседаниях секций выступили более 100 участников. В день открытия конференции состоялось выступление Московского симфонического Шнитке-оркестра под управлением зав. кафедрой оркестрового дирижирования, Заслуженного артиста России, профессора *И.Ю. Громова*.











Информация для авторов

Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствознания, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте vestnik.mgim@mail.ru
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. 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.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. 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.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.

12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.
13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится

разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запятой. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
 1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
 2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

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 «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», 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. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.
9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

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.

