

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.28>

Малыхина Ирина Валерьевна

ГИБРИДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЭСТЕТИКЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В настоящее время в силу развитой системы звуко- и видеозаписи, общедоступности практически любого музыкального произведения в Интернете и изменившегося в связи с этим отношения к искусству в эстетике фортепианного исполнительства (композитор - исполнитель - слушатель) сформировалась проблема излишней визуализации. Повлиять на данную ситуацию, по мнению автора, возможно с помощью гибридных музыкальных инструментов, а именно информационной системы Дисклавир, использование которой позволяет добиться "эстетического расположения", а затем и трансформации мировоззрения как слушателя, так и исполнителя.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/28.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 125-128. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

**A. P. BOGOLUBOV'S INFLUENCE ON I. Y. REPIN'S PLEIN-AIR PAINTING
(BY THE MATERIALS OF 1874 TRIP TO VEULES (NORMANDIE))**

Ирина Анатольевна

Saratov State Art Museum named after A. N. Radishchev

Saratov State Conservatoire

apfel-3@rambler.ru

The author examines the peculiarities of the artistic situation that developed during I. Y. Repin's 1874 trip to Veules (Normandie), which favourably influenced his landscape paintings of that period. The paper identifies previously uninvestigated motives for the painter's considerable progress in plein-air painting and justifies the hypothesis on A. P. Bogolubov's key role in making Repin familiar with the achievements of contemporary European landscape painting. It is shown that professor A. P. Bogolubov hold a leading position among the Russian pensioners of the Academy of Fine Arts in Paris at the beginning of the 1870s.

Key words and phrases: art of the second half of the XIX century; landscape painting; plein air; A. P. Bogolubov; I. Y. Repin.

УДК 7.011

Дата поступления рукописи: 11.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.28>

В настоящее время в силу развитой системы звуко- и видеозаписи, общедоступности практически любого музыкального произведения в Интернете и изменившегося в связи с этим отношения к искусству в эстетике фортепианного исполнительства (композитор – исполнитель – слушатель) сформировалась проблема излишней визуализации. Повлиять на данную ситуацию, по мнению автора, возможно с помощью гибридных музыкальных инструментов, а именно информационной системы Дисклавир, использование которой позволяет добиться «эстетического расположения», а затем и трансформации мировоззрения как слушателя, так и исполнителя.

Ключевые слова и фразы: фортепианное исполнительство; Дисклавир; гибридные музыкальные инструменты; звукозапись; визуализация.

Малыхина Ирина Валерьевна

Московский городской педагогический университет

troizel@mail.ru

**ГИБРИДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В ЭСТЕТИКЕ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Вопросы эстетики различных видов искусства, как заметил П. А. Чернобривец, в силу того, что «всякий нормальный представитель рода людского заведомо, согласно своей естественной природе, *обречен* на творчество» [10, с. 11], всегда привлекали внимание исследователей. В настоящее время данная тема является особенно актуальной еще потому, что активное внедрение различных технологий в жизнь общества не только улучшает общий уровень благосостояния, но и провоцирует значительные социально-культурные изменения. Работая в данной области, многие ученые все чаще приходят к мысли, что в сложившейся ситуации возникающие проблемы в эстетике искусства (особенно музыкально-исполнительского) все труднее становится решить традиционными способами, а значит, без инновационных технологий обойтись практически невозможно.

Так как понятие *инновационные технологии* в процессе развития музыкального искусства несло различное содержание, следует уточнить, что в данной работе будет представлена эстетика фортепианного исполнительства в сфере применения гибридных музыкальных инструментов (акустического фортепиано, в комплектацию которого помимо основных деталей входят электронные, компьютерные и др. элементы).

Как замечает Р. Ингарден, при рассмотрении эстетических вопросов искусства обязательно следует учитывать, что с феноменологической позиции любой музыкально-исполнительский процесс представляет собой последовательность *композитор – исполнитель – слушатель*, а именно:

1) композитор в своем представлении слышит «идеальный» образ произведения, однако в нотах воплощается лишь реальный объект, который в полной мере не может быть абсолютно идентичен «идеальному» представлению в силу несовершенства способа записи;

2) исполнитель, изучая нотную партитуру как реальный объект, в своем сознании также конструирует уже свой «идеальный» предмет, отличный от изначального идеального образа композитора. Однако во время воплощения (как и композитору) исполнителю удастся создать лишь реальный, а не идеальный предмет с определенной долей различных технических и эмоциональных неточностей;

3) слушатель, основываясь уже на версии реального предмета исполнителя, а не композитора, с учетом своих физических и интеллектуальных особенностей конструирует (с некоторой долей фантазии) еще один «идеальный» образ (уже третий в цепочке *композитор – исполнитель – слушатель*), на основе которого и строит вывод о произведении в целом [4].

По мнению исследователя, только в таком порядке исполнительское искусство может и должно существовать. Однако, как показывает история развития гибридных музыкальных инструментов и фортепианного исполнительства, данная конструкция порой претерпевала значительные изменения.

Как это ни парадоксально, но эксперименты в области конструирования специальных устройств, позволяющих разомкнуть последовательность *композитор – исполнитель – слушатель*, по мнению А. В. Комиссарова, начинают свой отсчет примерно с 875 г., когда братья Бану Муса создали первый гидравлический орган. Главной особенностью данного инструмента являлась возможность «автоматически проигрывать сменные цилиндры, на которых была записана мелодия» [6, с. 247]. Именно идея использования цилиндра (валика со специальными штырьками) для механического акустического воспроизведения произведений (когда с помощью дополнительных элементов выступы на валике цепляли струны музыкального инструмента) лежала в основе таких предметов искусства, как различные музыкальные шкатулки, карильоны, механические спинеты, автопиано и т.д.

Естественно, что композиторов заинтересовала возможность, не завися от индивидуальных ресурсов исполнителя, увеличить слушательскую аудиторию и напрямую воздействовать на нее, что выразилось в целом ряде музыкальных произведений, предназначенных именно для механических музыкальных инструментов, а также в переложении на валики наиболее приглянувшихся публике произведений. Для музыкальной эстетики, конечно, данное изобретение несло поистине глобальное значение, т.к. задолго до звукозаписи постепенно начало исчезать таинство создания музыкального произведения, ведь для его конструирования и воспроизведения с валика перестало требоваться непосредственное участие исполнителя, потому что все можно было воплотить лишь силами инженера.

Однако, возможно, из-за того, что в цепочке *композитор – исполнитель – слушатель* был потерян второй элемент, данные механические инструменты (поначалу вызвав большой ажиотаж) вскоре довольно быстро наскучили обществу, т.к. хоть и появилась возможность множество раз слушать то или иное произведение, не выходя из дома, оно, по сути своей, оставалось механически-мертвым. Как заметил В. Н. Сибиряков, «обличая в звуковую форму музыкальное произведение, исполнитель каждый раз привносит нечто свое, тот одухотворенный эстетический компонент, который может полностью изменить форму и содержание изначального интенционального акта» [9, с. 77].

Если принять во внимание тот факт, что, по мнению А. А. Игламовой, практически каждым человеком движет «стремление отдалить конечность бытия, быть вечным в мироздании» [3, с. 15], а также, как замечает В. И. Самохвалова, желание выйти «за пределы самого себя, расширив горизонты времени и пространства, продолжая себя в продуктах своей деятельности» [8, с. 46], то создание технологии, способной в точности (без искажений) сохранить эмоционально-насыщенное исполнение пианиста, было лишь делом времени. Как замечает П. Н. Зимин, поворотный момент в эволюции механических музыкальных инструментов произошел тогда, когда «первый совершенный репродуктор живой фортепианной игры был изобретен в 1904 году Карлом Бокишем, органом мастером фабрики М. Вельте в Фрейбурге, и назван “Вельте-Миньон”» [2, с. 158].

Главным его отличием от предыдущих гибридных моделей инструментов стала функция записи игры пианиста и последующего ее механического воспроизведения, а именно:

1) запись всех действий исполнителя с помощью фиксации показателей подвижных частей инструмента (клавиш, молоточков и педалей), которые меняли свое расположение в зависимости от усилий исполнителя, благодаря чему посторонние шумы и искажения звуковой волны, которые до сих пор еще встречаются в звукозаписи, не влияют на качество финального продукта;

2) механическое воспроизведение полученной записи, когда инструмент при помощи определенной встроенной системы в акустическом формате, через движение клавиш и педалей, в точности повторяет оригинальное исполнение музыканта, но уже без непосредственного его участия.

В переводе Н. В. Бертенсона осталось воспоминание А. Н. Есиповой о встрече с данным инструментом: «Давно уже мучает художников-исполнителей та мысль, что искусство их потеряно для будущего. Теперь... благодаря феноменальному изобретению роялей “[Вельте-]Миньон” стало возможным точнейшим образом увековечить интерпретацию артистов. Рояли “Вельте-Миньон” обладают баснословной точностью и реагируют на тончайшие оттенки динамики и удара» [1, с. 82].

Конечно, как показывает современная практика и воспоминания-размышления Г. М. Когана [5, с. 67], запись исполнения пианистов на Вельте-Миньоне была далеко не совершенной. Однако в данном случае важно, что появилась альтернатива звуко- (а затем видео-) записи, которая в скором времени после создания стала необходимым атрибутом искусства практически во всем мире.

Естественно, что звукозаписывающая техника внесла большой вклад в историю развития искусства в целом, но, как замечает В. Н. Сибиряков, не стоит забывать, что «тембр, сконструированный через магнитную ленту и синусоидальный тон, не презентует реальность, а прорывается в трансцендентное, которое не поддается подражанию», а также то, что «электронный звук – это симулякр (альтернатива предметной реальности), который обусловлен желанием вообразить нечто, чего нет в реальности, что подчеркивает виртуальный характер музыкальной звукозаписи» [9, с. 84]. Данное утверждение подтверждает тот факт, что результат записи зависит от: расстановки микрофонов, количества дублей, монтажа, добавления различных звуковых эффектов, мастерства звукоинженера, качества оборудования и т.д., что порой позволяет создать «копию», затмевающую в эстетическом плане даже сам оригинал.

Таким образом, с учетом того, что звук, процессуальный и неповторимый по своей структуре, навсегда исчезает вместе со временем, по сути, звукозапись является лишь неким подобием своего оригинала,

а звукорежиссер (дополнительный элемент в цепочке *композитор – исполнитель – слушатель*) – его непосредственным творцом, который «делает звук, который имеет глубокое эстетическое измерение там, где этого измерения нет» [Там же, с. 108].

Однако благодаря активному внедрению звуко- и видеозаписи в музыкальное искусство и открытому доступу к сети Интернет, где можно найти практически любое произведение во множестве трактовок, в общественном сознании все чаще финальный продукт звукорежиссера и видеомонтажера стал заменять по своему значению оригинал, т.е. непосредственно исполнительскую деятельность пианиста. Исходя из данных наблюдений, В. Н. Сибиряков видит основную проблему исполнительства в том, что «современный слушатель, ориентируясь все более на визуальную составляющую, сравнивает “живое” исполнение с идеальным (существующим в виде студийной записи. – И. М.), что, в свою очередь, вынуждает исполнителя прибегать к визуализации своего идеального образа, осваивая различные танцевальные трюки и шоу-элементы, зачастую несовместимые с “живым исполнением”» [Там же, с. 66].

Так, например, на концертах классической *фортепианной* музыки используются (помимо микрофонов, динамиков и т.д.) такие мешающие исполнителю, но будоражащие восприятие слушателей спецэффекты, как резкая смена освещения сцены, неудобная одежда (кафтан, громоздкий парик и т.д.), песочная анимация с участием профессиональных художников, чтение литературных произведений и т.п.

Естественно, все это превращает исполнительское искусство в некое шоу, в котором музыкантам приходится ради расположения публики, по мнению А. А. Игламовой, поступиться основной задачей, а именно созданием «эстетического расположения, в котором потенциально заложена возможность пребывания в Другом и с Другим, возможность размыкания мира, мира особого, необычайного, чудесного-Другого, через соединение с которым человек может осознать свое бытие как Присутствие, как жизнь, преисполненную смыслов или каких-то истин» [3, с. 82-83].

Благодаря многолетним опытам и поискам ученых, музыкантов-исполнителей и инженеров, а также появлению совершенного гибридного музыкального инструмента *Дисклавир* (акустическое фортепиано с внедренной электроникой) на данный момент можно сделать предположение, что в области эстетики фортепианного исполнения наконец открылись долгожданные перспективы перестать исполнителю идти на поводу у слушателя.

Так как данный инструмент в пределах 1024 градации измеряет все движения пианиста, а затем в акустическом формате (с помощью движения клавиш и педалей) в точности воспроизводит запись, созданную музыкантом, то только лишь самим фактом наличия этих двух функций можно сказать, что Дисклавир не только не разрывает последовательность *композитор – исполнитель – слушатель*, но и позволяет в точности сохранять в веках тот ускользающий бесценный миг создания реального предмета исполнителем, чего, как мы уже указывали, звукорежиссерам пока достичь не удается.

Можно заметить, что при таком механическом воспроизведении своего рода слепка (репликации) «живого» оригинального исполнения отсутствует эффект влияния на слушателя непосредственно биотоков, исходящих от фигуры музыканта, однако движущиеся клавиши и педали с лихвой это компенсируют, что автоматически решает проблему необходимой для слушателя «визуализации».

Как показывает практика работы Дисклавира в различных культурных центрах, данный музыкальный инструмент никого не оставляет равнодушным (особенно детей), приведем только малый список комментариев слушателей: волшебное пианино, рояль дышит (когда берется-снимается педаль, демпферы поднимаются и опускаются, что действительно в детском воображении выглядит как вдох-выдох инструмента), играет человек-невидимка, здесь сидит призрак и т.д. (высказывания записаны в процессе наблюдения за реакцией слушателей во время воспроизведения записей на Дисклавире. – И. М.).

Таким образом, Дисклавир в процессе воспроизведения записей формирует «эстетическое расположение» (термин С. А. Лишаева [7]), что выражается в проявлениях первоначально шоковой реакции (широко распахнутые глаза, у детей несколько приоткрытый рот и т.д.), а затем в бурном восторге и безудержном желании подойти поближе, рассмотреть в деталях процесс работы, аккуратно притронуться рукой к инструменту, пустой банкетке и т.д. Многие слушатели отмечают и тот факт, что двигающиеся клавиши и педали не только помогают лучше сконцентрироваться непосредственно на самой музыке, не отвлекаться на второстепенные вещи, глубже проникнуть в суть самого произведения и детали исполнения, но и активируют желание посетить концерты фортепианной музыки, в которых нет микрофонов и напускного лоска, а есть лишь мастерство исполнителя и его непосредственный контакт с аудиторией.

Также следует заметить, что данные эмоциональные потрясения испытывают и исполнители во время работы с Дисклавиром. С учетом того, что за многие годы работы у каждого пианиста уже сложился определенный взгляд на свою игру с точки зрения исполнителя, такая встреча лицом к лицу с самим собой, объективно, без прикрас, с позиции слушателя, порой может помочь не только лучше узнать себя, но и в целом кардинально повлиять на мировоззрение музыканта.

Как замечают многие пианисты, Дисклавир несет в себе большой профессиональный потенциал, т.к. позволяет, по сути, не только возвращаться назад в прошлое (воспроизводить в точности исполнения за различные периоды времени в аутентичном акустическом формате), но и заглядывать в будущее (например, при ускорении темпа воспроизведения записи без потери качества есть возможность увидеть, как та или иная задумка, получающаяся пока в медленном темпе, будет выглядеть в ближайшей перспективе, и т.д.). Конечно, в случае внесения изменения в запись уже можно говорить, что исполнитель берет на себя роль сотворца, т.е. ощущает себя хоть и частично, но композитором, что, естественно, также может быть интересно с точки зрения эстетики.

Исходя из данных наблюдений, можно предположить, что с помощью данного гибридного музыкального инструмента у исполнителей открывается возможность не только заинтересовать слушателей настоящим, не превращенным в цирковое шоу, искусством, но и самим по-новому взглянуть на такую, казалось бы, простую, привычную и непоколебимую последовательность, как *композитор – исполнитель – слушатель*.

Следует заметить, что информационная система *Дисклавир*, помимо затронутых нами функций записи и воспроизведения, также обладает довольно большим списком и других возможностей, использование которых в фортепианном исполнительстве может нести большой эстетический потенциал. Более же глубокое изучение ресурсов данного гибридного музыкального инструмента в данной сфере может стать темой будущих научно-исследовательских работ.

Список источников

1. Бертенсон Н. В. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности. Л.: Музгиз, 1960. 151 с.
2. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 215 с.
3. Игламова А. А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс. ... к. филос. н. Казань, 2006. 138 с.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
5. Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Советская музыка. 1969. № 5. С. 60-68.
6. Комиссаров А. В. Истоки возникновения музыкально-компьютерных технологий: от древности до начала XXI века // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы IV международной научно-практической конференции / отв. ред. Л. А. Рапацкая. М.: Изд-во МГГУ им. М. А. Шолохова, 2013. С. 246-250.
7. Лишаев С. А. Онтология эстетических расположений: дисс. ... д. филос. н. Самара, 2001. 411 с.
8. Самохвалова В. И. Творчество и энергии самоутверждения // Вопросы философии. 2006. № 5. С. 34-46.
9. Сибиряков В. Н. Звукозапись как форма эстетической интерпретации: дисс. ... к. филос. н. М., 2016. 168 с.
10. Чернобровец П. А. Основы музыкальной эстетики. СПб.: Реноме, 2014. 304 с.

HYBRID MUSICAL INSTRUMENTS IN THE ESTHETICS OF PIANO PERFORMING

Malykhina Irina Valer'evna

Moscow City University

troizel@mail.ru

Due to the developed system of audio- and video-recording, availability of any musical composition on the Internet and, consequently, the change in attitude towards art in the esthetics of piano performing (composer – performer – listener) recently there appeared a problem of excessive visualization. The author believes that the situation can be improved by using hybrid musical instruments, in particular, the information system Disklavier, the usage of which allows achieving the listener's "esthetic sympathy" and transforming the worldview of both the listener and the performer.

Key words and phrases: piano performing; Disklavier; hybrid musical instruments; sound record; visualization.

УДК 781

Дата поступления рукописи: 09.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.29>

Статья посвящена интонационному слуху как особой разновидности музыкального слуха, направленного на восприятие и расшифровку содержательных параметров музыки, позволяющего проникать в тончайшие оттенки художественного смысла. Рассматриваются тенденции в современном музыкальном образовании, нацеленные на развитие интонационного слуха в процессе воспитания музыканта. Автором поднимается вопрос о необходимости выразительного интонирования как важной компоненты в процессе развития интонационного слуха в курсе сольфеджио, выявляются его базовые составляющие.

Ключевые слова и фразы: музыкальный слух; интонационный слух; интонация; развитие интонационного слуха; музыкальное образование.

Мороз Татьяна Ивановна, к. филос. н., доцент

Кемеровский государственный институт культуры

tatyana.moroz7@mail.ru

РАЗВИТИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СЛУХА В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА

Несмотря на то, что исследования в области развития музыкального слуха ведутся, начиная с XIX столетия, на сегодняшний день остается немало вопросов, связанных с процессом осмысления многих теоретических положений и методических аспектов работы по развитию столь сложной человеческой способности.

Среди вышеназванных оказывается и вопрос о разновидностях музыкального слуха. Помимо устоявшегося и хорошо известного подхода в трактовке музыкального слуха как многогранной, комплексной способности, включающей звуковысотный, метроритмический, тембровый, динамический, полифонический, гармонический,