

*Ключові слова:* виконавська школа, фортепіанна педагогіка, піаніст, вчитель.

*Sukhlenko I. In the art studio of V. A. Sirjatsky. This article discusses features of the development of the creative personality of the student in the class of the candidate of art criticism, Professor V. A. Sirjatsky. Based on observations and recollections of alumni class recreated the fundamental principles of the pedagogical method of the Master.*

*Key words:* performing school, piano pedagogy, pianist, teacher.

УДК 781.2 : 378 “312”

*Галина Полтавцева*

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА**

Всякая область гуманитарного знания не статична и пребывает в состоянии постоянных изменений. Какие изменения претерпел цикл музыкально-теоретических дисциплин в течение последних десятилетий и какова ситуация сегодня? Сохранили ли теоретические предметы своё базисное значение в комплексной подготовке музыканта? Что сделано и каковыми видятся дальнейшие задачи теоретического образования? – Ответы на эти вопросы и призвана дать данная статья.

### **I. Потери и приобретения в системе музыкально-теоретического образования.**

*Ситуация в учебном процессе.* Следует признать, что итогом многолетних перестроечных перипетий в новейшей истории Украины явилось общее падение уровня профессиональной подготовки абитуриентов, – речь идёт не просто о качестве специального музыкального образования в среднем звене, но о недостаточности природных музыкальных способностей юношей и девушек, выбирающих сегодня профессию музыканта.

Падению уровня студенческого контингента симметрично отвечает сокращение учебных теоретических часов и мест. Обучение музыкантов в средней специализированной школе-интернате при Университете практически сократилось на год. Если раньше

общеобразовательный цикл завершался в основном в 10 классе, т. е. за год до окончания школы, что давало возможность выпускникам сосредоточиться в 11-м классе на творческих достижениях, то сегодня такой возможности нет. Одиннадцатый класс стал самым напряжённым в изучении физики, математики и других предметов, ученики лишились так называемого «творческого дня» в рабочей неделе. Укажем также на сокращение курса гармонии с трёх лет до двух, на перенесение курса элементарной теории музыки с седьмого класса в восьмой.

Сокращение теоретических часов имеет место и в музыкальном училище (в частности, сняты индивидуальные занятия по сольфеджио у хормейстеров). В сфере начального образования сама возможность отбора музыкально одарённых учеников практически отмирает.

Вместе с тем, описанные факторы перестройки учебного процесса не лишены рационального смысла, за ними стоит прямое требование времени. Сегодня далеко не все выпускники специализированной средней школы-интерната готовы связать свою дальнейшую судьбу с консерваторией, освоение же в выпускном классе насыщенной программы нового типа увеличивает возможности видения себя в альтернативной профессии. Со своей стороны, практика включения в ряды учеников ДМШ всякого ребёнка, независимо от уровня его природных задатков, способствует гибкости учебных программных требований, а в конечном счёте – существенной смене стандартов обучения с заданного объёма знаний и навыков в сторону поддержания художественной мотивации и индивидуальных возможностей ученика.

В условиях Университета как высшей ступени музыкального образования также наблюдаем ситуацию определённой «свёрнутости» дисциплин теоретического цикла, причём – что не может не вызвать недоумения – именно на историко-теоретическом факультете. Нарушены многолетние дидактические позиции равнозначности теоретической и исторической составляющих знания музыковеда при отборе будущих студентов. Проверке музыкального слуха, знания гармонии и владения инструментом – т. е. тому, что более 70 лет определяло лицо теоретика, а потому почти решало его судьбу едва ли не на первой консультационной встрече с педагогом вуза – сегодня в системе вступительных экзаменов отведено последнее,

четвёртое место. Зачастую это обрекает на контрактное обучение юного музыканта с блестящими слуховыми данными и фундаментальной теоретической подготовкой и благоприятствует в приоритете бюджетных условий абитуриенту с общими культурологическими наклонностями (в числе таковых могут оказаться лица, не имеющие опыта написания трёхголосного диктанта, пения с листа полифонического фрагмента или исполнения на фортепиано модуляции в далёкую тональность). Утерял былой престиж для будущего теоретика и уровень владения инструментом, – прежний экзамен по «специализированному фортепиано» располагается сегодня в контексте тестовых вопросов по музыкальной литературе, практически определяющем оценочный результат.

Несомненно, замысел подобного реформирования оценочной структуры при отборе будущих студентов-музыковедов нацелен на системное выявление специфической профессиональной способности – способности писать и говорить о музыке. Именно качества дискурса, т. е. владения словом и письменной речью, логичность формы изложения, творческая инициация в мысли, богатство ассоциативных связей искусствоведческого тезауруса отличают талантливого музыковеда от заурядного специалиста среднего звена; умение говорить во многом определяет и дальнейшее развитие музыковеда в стенах вуза. И всё же подменять теорию говорением о музыке было бы неверно. Думается, баланс исторической и теоретической составляющих в структуре оценки абитуриента пока остаётся проблемным местом.

Симптом недостаточной упорядоченности теоретического блока учебных дисциплин проявляется и в новой модели Учебного плана. Нужно ли говорить о важности для теоретического образования пятипредметного цикла методике преподавания теории музыки (сольфеджио, элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений) в свете того, что Университет искусств выпускает в первую очередь педагогов теоретических отделов (нет ничего случайного в том факте, что пятипредметный цикл двукратно завершается государственным экзаменом, соответственно, бакалаврского, затем магистерского уровня). Методологическая целесообразность принципов пошаговости, последовательности, системности (по одной методике в один семестр) в овла-

дении пятипредметным циклом, подтверждённая в течение более полувека и охраняемая во всех консерваториях Украины, в ХНУИ им. И. П. Котляревского фактически утеряна, а точнее, отброшена в пользу формальной включенности пяти дисциплин в учебный план. В течение первого, второго, третьего семестров в расписании у студентов-теоретиков нет ни одной из пяти методик (!), в четвёртый включены одновременно две (не напоминает ли это складывание пазлов алеаторической композиции?..). В этой связи также заметим, что в условиях «незнакомства» ни с одной из пяти методических составляющих будущей профессии выбор музыковедом своей дальнейшей специализации «теоретик» или «историк» – выбор, который востребован от него новым Учебным планом уже в конце I курса – зачастую совершается недостаточно осознанно.

Наконец, симптоматику определённой недооценки теоретической компоненты можно наблюдать и на наиболее высоком образовательном уровне – уровне обучения в аспирантуре, подготовки кандидатских диссертационных исследований. В требованиях, предъявляемых к авторефератам, в качестве обязательного закрепился постулат «Теоретическую базу исследования составили труды...». Важность данного оглашения для работ исторического плана и, тем более, исследований в области музыкального исполнительства, несомненна. Исполнитель, осуществляющий диссертационное исследование и имеющий, в сравнении с музыковедом, ограниченный опыт научного дискурса, должен показать полноценную осведомлённость в разрабатываемом вопросе, – вооружённость исследователя научным багажом есть необходимое условие доверия к достигнутым им результатам. Такова установившаяся традиция. Однако она не является единственной, а для теории музыки – и универсальной. Дело в том, что «теоретическая наука» сопровождается и другой традицией – традицией критического или аргументированного обсуждения теории или, по аналогии с мыслью К. Поппера, «теоретического мифа» («в определённом смысле наука создаёт мифы... Они изменяются – изменяются в направлении создания всё лучшего и лучшего понимания мира, то есть наблюдаемых нами вещей» [9, с. 119]). Заинтересоваться расхождениями, попытаться найти, где возникают трудности, есть главное направление развития теории. Научные теории, в том числе в области

музыкознания, не являются результатом наблюдений. Таким образом, мы можем говорить о двух способах развития науки: первый рассматривает науку как накопление знания, второй – как изменение научных теорий, когда нужны «два начала: новые мифы и новая традиция их критического изменения» [там же, с. 223]. В первом способе развития науки (накопления знаний) отправным будет служить тезис «методологическую (теоретическую) базу диссертационного исследования составили следующие труды...», задающий некоторую систему координат. Во втором (критика/новации) подобный тезис, апеллирующий к существованию прочных традиций и властных авторитетов, мгновенно перекроет кислород критической мысли, делая невозможным рассмотрение в качестве русла проблематизации и материала исследования собственно музыковедческие труды, т. е. то, что составляет движение теории. Не случайно положение о том, какие труды составили «теоретическую (методологическую) базу исследования», мы не обнаружим ни в требованиях ВАК, ни в формах авторефератов других наук гуманитарного цикла. Это исключительно «музыковедческое изобретение».

Подводя итог анализу ситуации в области музыкально-теоретического обучения, зададимся вопросом: *сохраняют ли теоретические дисциплины своё базовое значение?* – Да, сохраняют. Музыканты различных факультетов Университета искусств осваивают все предметы теоретического цикла в полном объёме (заметим в этой связи: в беседе с педагогами ХНУИ К. Пендеревский рекомендовал даже увеличить протяжённость курса полифонии для композиторов с двух до трёх лет). Восстановлено сольфеджио на тех факультетах, где в годы перестройки оно оказалось снятым. Необычную спецификацию получил данный предмет у пианистов: в виде «хорового сольфеджио». В этом проявляется и статус Университета как учебного заведения, вольного в выборе того или иного дисциплинарного решения, и устремлённость к профессии. Если мы признаем, что искусство игры на фортепиано есть искусство преодоления инструментальной ударности исполнительской кантилены, то становится очевидной значимость для пианиста развитости внутреннего певческого начала (а одновременно с ним – и слухового улавливания микроразличий процессов рояльного тона для живого осуществления

«здесь и сейчас» кантиленной интенции). Кто как не талантливый хормейстер способен сформировать в пианисте природное ощущение певческого звуковедения? И кто как не талантливый пианист-педагог способен возвысить своего ученика до способности слышания тонких вибрирующих смен крещендо-диминуэндо в процессе угасания рояльного звука, дабы сделать этот внутризвуковой ритм (режим «биений», на языке акустики) живым нервом певучего фортепианного голосоведения?.. Усматривая за введением «хорового сольфеджио» на фортепианном факультете профессиональную целесообразность, остаётся сожалеть о тех формах психотехники слуха, которые в данном дисциплинарном решении остаются «вынесенными за скобки». Впрочем, по необходимости эту «теоретическую недостаточность» можно компенсировать включением слухового анализа (или фактурного диктанта) на занятиях по гармонии.

***Что сделано за последние десятилетия?*** Преподавание музыкально-теоретических дисциплин обрело ряд позитивных изменений. В первую очередь, решена задача, поставленная теоретическим образованием в 60-е годы в связи со сформировавшимся разрывом между теорией и практикой, – задача охвата музыкально-исторических стилей и освоения музыкального языка XX века. Вопросы современной гармонии на сегодняшний день широко разработаны в литературе и составляют неотъемлемую часть вузовских курсов гармонии. В последние годы курс гармонии XX века введён в специализированных средних музыкальных школах-интернатах Украины для учащихся теоретических отделов. Мелодика и гармония XX века получили широкое отражение в учебных пособиях, разработанных украинскими теоретиками, способствуя переориентации сольфеджио на более современный интонационный материал. Курс методики преподавания сольфеджио обогатился тематикой стилевого сольфеджио (методические разработки Т. А. Бондаренко, М. Карасёвой). Укажем на восстановление в музыкально-теоретическом образовании фундаментальных дидактических завоеваний, «выдавленных» в советский период как «рудименты» ушедшего прошлого. Это – возвращённая рефлексийными усилиями И. М. Приходько техника разрядов И. Й. Фукса в овладении искусством контрапункта (в курсе полифонии) [11], а также основы гене-

рал-баса как аутентичной техники музыкального письма в эпоху барокко (в Европе генерал-бас никогда не покидал цикл теоретических дисциплин; в Германии владение техникой генерал-баса остаётся по сей день критерием профессиональной подготовки теоретика на вступительных экзаменах в музыкальные вузы). В России разработана «Примерная программа учебной дисциплины «Генерал-бас» для музыкальных колледжей искусств по специальности «Инструментальное исполнительство» (фортепиано, орган) [10]. Возобновляются, в том числе в Украине, научные исследования [15], [18]. В ХССМШ-и среди теоретиков и композиторов старших классов в рамках занятий по гармонии нами практикуется субкурс «Генерал-бас» (в частности, в качестве яркого образца для анализа четырёх вариантов расшифровки цифрованного баса предлагается III часть Каприччио на отъезд возлюбленного брата И. С. Баха: Ф. К. Грипенкерля, Г. Бишоффа, К. Рейнеке и Б. Сильва, см. подробнее [7]). Таким образом, современное теоретическое образование погружает учащегося в бесконечный круговорот текстов как некое пространство, которое существует уже не в вертикальном измерении (с его нацеленностью на «прогресс»), а – сообразно менталитету современного музыканта – «в измерении горизонтальном, где все письменные тексты <...> уравниваются в своих правах» [12, с. 187].

#### ***Технологические стратегии в образовательном процессе.***

В контексте отмеченного ранее падения общего уровня профессиональной подготовки (пригодности) учащихся единым принципом «ответа» со стороны теоретиков на разных ступенях музыкального образования становится принцип *интенсификации методики* (различных методических приемов) в его связи с ведущей установкой *психотехники* – учётом (анализом) структуры психологической реакции на изучаемое средство.

На первой ступени музыкального образования в ДМШ (и её аналоге в стенах Университета искусств – школе пед. практики) из всех имеющихся методик развития слуха принципу интенсификации отвечает система музыкально-певческого воспитания Д. Е. Огороднова [4] (с внесением ряда корректив, поскольку система первоначально разработана для общеобразовательной школы-интерната). Привлекательность системы Д. Е. Огороднова заключается в том, что

её исходные шаги обращены к ученику *любого уровня музыкальных способностей*, вплоть до «гудошника». Отыскав, через разговорную речь ученика, его так называемый «примарный тон», то есть природную высоту голоса, мы используем её в ролевых играх-попевках с подключением рисунков ритмических, а затем и метрических тяготений (последние «объективируются» через специфические ручные знаки-движения) и постепенной сдвижкой на полутон. Так становится возможным следующий, самый важный шаг – интонирование вытянутого тона (последнее сопровождается круговыми движениями рук). Методическим принципом Д. Е. Огороднова является стягивание в один узел трёх форм тяготения: ритмического (короткие звуки тяготеют к длинным), метрического (слабая доля – к сильной) и ладового (III ступень, и др. – в I). Этому требованию (стягиванию) не отвечает ни один из имеющихся сборников сольфеджио. Его внедрение позволяет продвигаться максимально продуктивно. Освоение лада – пение игровой попевки на определённое отношение ступеней (I – I; III – I; I – III; III – II – I и т. д.) сопровождается показом учеником ступеней по шкале на собственном теле (I ступень – «душа», кисти рук прикладываются к груди; III ступень «речь» – кисти рук у кончиков губ, и т. д.). Скорость записи музыкального диктанта на тему, например. «III ступень – I ступень», т. е. одну из первых (записи предшествует диалогическое освоение попевки «Кукушечка»), думается, предстаёт со всей очевидностью из следующих примеров:



Запись завершается трёхкратным пропеванием с названием нот, сопровождаемым показом – с помощью соответствующих ручных знаков – длительностей (1), ступеней (2) и тактов (3).

На следующих ступенях музыкального образования – в училище, вузе – проблемной зоной освоения для учащихся становится ЭТМ



(элементарная теория музыки). Студенты композиторского факультета нередко не имеют теоретической подготовки, задачей педагога становится не просто «ввести будущего профессионала в курс дела», но довести овладение музыкальными средствами до виртуозного технического уровня.

Советская школа оставила после себя множество ценных учебных пособий, методических разработок, разного рода сборников упражнений. Различие авторских подходов при изложении той или иной темы позволяет выявить моменты, которые могут оказаться уязвимыми, стимулируя методиста-исследователя к предложению, в порядке гипотезы, некоторых решений. В качестве примера остановимся на теме «Хроматические интервалы. Энгармонизм», едва ли не самой трудной в курсе ЭТМ.

«Разногласица» в изложении данной темы касается и перечня интервалов, – у разных авторов (И. В. Способина, В. Вахромеева, А. Л. Островского, Л. Красинской и В. Уткина, Б. Алексеева и А. Мясоедова, Г. Смаглий и Л. Маловик) они не совпадают, и – «партнёрства» с энгармонически равными диатоническими; причина же «нестрогости» освоения связана с тем, что отношение к интервалу как *двузвучному ладовому образованию* с соответствующей логикой взаимного движения голосов в момент разрешения – отношение, традиционное в изучении диатонических интервалов – практически вытесняется сосредоточением внимания на феномене альтерированной ступени (см. подробнее [8]). Нами предлагается новая методика, основанная на модельном прописывании *приёмов голосоведения* при разрешении альтерированных интервалов как следствия энгармонического переосмысления диатонических. (Предварительно альтерированные интервалы исследуются в ладу; при этом мы отказываемся от традиционного подхода: отправной точкой для нас выступают не неустой, но устой – 12 интервальных «центров притяжения», вокруг которых «вертятся» тяготеющие к ним «планеты» как с диатонической, так и с альтерированной степенью силы). Типология голосоведения для альтерированных, как и для диатонических интервалов, едина (движение параллельное, противоположное, косвенное, скачковое). Приведём **пример разрешения б. 2 от звука «до» в двух проекциях – диатоники и хроматики**, доведённый

до состояния «тематической музыкальной пьесы для фортепиано» протяжённостью в 24 такта (с каждым разрешением на второй доле такта «пристраиваем» недостающий устой новой тоники, что освобождает студента от необходимости устного развёртывания всей картины местоположений в ладу):

**ДИАТОНИКА**

1. Косвенное

2. Противоположное

3. Мелодическим путем

4. Связное

**ХРОМАТИКА**

1. Противоположное

В разработке подобных технологических стратегий нуждаются все системы музыкальных грамматик. Продуктивна работа с моделями тетраордов, принимаемых за нижние и верхние звенья лада, предлагающая по местоположению м. 2 определить возможные ладовые модальности; технику овладения аккордовыми структурами (в частности, обращениями девяти видов септаккордов) интенсифицирует игра от заданного звука в сцепке «вверх-вниз», и т. д.

## II. От классической теории музыки – к теории музыки информационной.

Выше мы задавались вопросом: сохраняют ли теоретические дисциплины своё базисное значение? – Ответ был и будет, несомненно, оставаться положительным. Однако – положительным в контексте *уходящего прошлого*. Формирование специалистов XXI века во всех видах музыкального творчества (исполнителей, композиторов, музыковедов) пребывает в условиях радикального изменения всего жизнеустройства с развитием компьютерных технологий. Это изменение выдвигает перед нами другой, более глобальный вопрос: действительно ли то, о чём писалось, есть современный музыкально-теоретический базис?

В 2009 году – году 40-летия со дня смерти Т. Адорно, открывшего миру музыкальное искусство в его глубокой детерминированности социальными процессами, мы обратились к группе теоретиков выпускного класса ХССМШ-и с вопросом: если бы в консерватории открыли набор на компьютерные музыкальные специализации, кто бы из вас подал заявление? – под крики восторга и возгласы, «а что, открывают?!» подняли руки все пятеро учеников группы, и в их числе композиторы...

После текстов Т. Адорно нельзя не увидеть очевидного противоречия между интенсивными переменами в музыкальной жизни и «отвердевшей» традицией музыкального образования. Музыкальный рынок продолжает поражать воображение новыми моделями пианол, синтезаторов, новыми компьютерными музыкальными программами, становясь источником альтернативного типа обретения музыкальной грамотности «помоги себе сам» и стремительно расширяющегося социального пространства бытования музыки. В связи с новыми технологиями сформировался целый ряд новых музыкальных профессий: аранжировщик; редактор на радио, телевидении; звукорежиссер; аудио-дизайнер; музыкант-программист; музыкант-пользователь; композитор алгоритмических (стохастических) сочинений; диджей; музыкальный исследователь-психотерапевт.

Таким образом, музыкальные вузы продолжают выпускать музыкантов в основном двух профессий – педагогов и исполнителей, а за окном востребованы и функционируют ещё девять. Новые типы

графической информации (матрицы, таблицы, графики), новые типы композиции, способы выразительности, приёмы звукообразования, работы с записью, новые виды слуха (например, звукорежиссерский слух) выводят на арену далёких от музыкальной теории инженеров-акустиков и практиков; их пособия, подчас шокирующие музыканта своей «некомпетентностью навсегда» (см. подробнее – [5, с. 37]) свидетельствуют об *отсутствии перехода между классической теорией музыки и инженерной «теорией компьютерного звука»*.

С компьютерной практикой, возможностями нового «железного музыканта» [14, с. 108] актуализируется огромный слой новой информации об акустических свойствах звука: это – переходные микрозвуковые процессы, обертоновая динамика внутри тембра (измеряемая в миллисекундах!), психоакустические эффекты анатомии слуха, сложные пространственные взаимодействия с залом («отклики тишины»), звуковая инженерия и... – «математика», согласно которой «пять минут звучания музыки в нотном тексте занимают приблизительно 8–10 страниц, а при цифровой записи требуют для фиксации такого же объёма памяти как Полное собрание сочинений А. С. Пушкина» [2, с. 14].

В свете изложенного было бы неверно продолжать абстрагироваться от данной реальности, не замечая «конфликта поколений» или когнитивного диссонанса в сознании молодых музыкантов. Необходимо сделать систему музыкально-теоретических знаний открытой в направлении – как это ни парадоксально – «отсутствующей структуры» (выражение У. Эко), – «отсутствующей», но так или иначе становящейся *информационной теорией музыки*.

Вектор развития музыкально-теоретического образования в современной подготовке музыканта напрямую связан с нашим *пониманием будущего*, пути которого многосторонне исследованы в концепции *трёх волн развития цивилизации* американского социолога Элвина Тоффлера. Книга «Третья волна», вышедшая в Америке в 80-е годы (вслед за потрясшем читателей «Шоком будущего»), в переводе появилась у нас в 2002 г. [17]. Коротко её суть заключается в следующем.

*Десять тысяч лет назад становлением сельскохозяйственной формации началась Первая волна перемен планетарного масштаба;*

к концу 17 века, когда в Европе внезапно возникла индустриальная революция, началась Вторая волна.

**Вторая волна** принесла с собой целый ряд изменений, формирующих новый культурный код дальнейшего развития цивилизации. Радикальный слом социально-культурных установлений прошлого выразался, в частности, в переходе от восполнимых источников энергии (ветра, огня, силы животного и человека) к невозполнимым; от криво-линейного пространства – к прямолинейному, от циклического времени – к векторному, от нуклеарной родовой семьи – к ненуклеарной, от локальных и слабых экономических связей – к масштабным макроэкономическим зависимостям. Эти инновации и составили новый код или профиль культуры: стандартизация, синхронизация, концентрация, максимизация, централизация.

Глобальные изменения повели за собой, в частности, изменения и в музыкальном искусстве. Концертные залы, билетные кассы, современный симфонический оркестр, деление музыкантов на группы, – «для этого индустриального нововведения написали свои симфонии Бетховен, Мендельсон, Шуман, и Брамс», – пишет Э. Тоффлер. Индуст-реальность привела к раздвоению личности на человека-производителя (ответственного, послушного, ограничивающего свои желания) и потребителя (т. е. человека жизнелюбивого и желающего). Социальная картина мира раскололась на тысячи примыкающих друг к другу частей (заводы, школы, больницы, тюрьмы) с соответствующей профессиональной специализацией. Образ человечества, противостоящего природе (и побеждающего её) и идея прогресса составили «супер-идеологию» индуст-реальности.

**Третья волна**, пост-индуст-реальность – это реальность инфо-и техносферы. Поток инноваций не похож ни на что виденное прежде. Культура перестаёт быть массовой. Потребитель всё более превращается в «производителя для себя». Конфронтацию, которая происходит между людьми II-й и III-й волны, Э. Тоффлер назвал «Сверхборьбой». «Именно эта сверхборьба, – пишет философ, – определяет наше будущее».

Человек «Третьей волны» представляет собой конфигуративное или модульное «я», поразительное разнообразие ролевых модулей. Идентичность такого «я» нужно сложить из кусочков, и это

гораздо труднее, чем из двух частей (потребителя и производителя «Второй волны»).

Новая цивилизация требует *новой образовательной стратегии, отвечающей мобильности интересов и обширности современной практики музыканта*. Подобно тому, как техника «Второй волны» повысила нашу мускульную силу, компьютер повышает нашу профессиональную технологичность. Он призван стать *мега-инструментом музыканта* III-й цивилизационной волны на всех трёх ступенях обучения – начальной, средней и высшей.

В свете инноваций «Третьей волны» следует присмотреться к тому, что в большинстве консерваторий мира и Университетов, имеющих музыкальные факультеты, уже сейчас происходит перестраивание *цикла учебных дисциплин*, переоснащение учебных заведений *компьютерными классами, студиями*, открывается подготовка по ряду новых специальностей.

Ситуация в учебных заведениях Европы и Америки, Украины и России, даже в разных городах очень разная. В России, вслед за системой зарубежного образования звукорежиссеров, композиторов и музыковедов, предметом, вобравшим в себя принципиальные изменения прошедшей четверти века, стала обновлённая Музыкальная акустика. В её рамках изучаются такие важные вопросы, как структура студии звукозаписи, музыкальные инструменты «нового поколения», компьютерные музыкальные программы. Курс музыкальной акустики, разработанный И. Алдошиной и Р. Приттсом, читается в настоящее время в Музыкальной академии им. Гнесиных (кафедра компьютерной музыки и информатики), в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, а также, как пишут авторы в одноименном учебнике, в Университете Колорадо (Денвер, США) [1, с. 10].

Создатели данного фундаментального труда (учебника) объёмом 720 страниц – не музыканты (И. Алдошина – доктор технических наук), вследствие чего инженерно-технический характер освещения вопросов музыкально-информационных технологий делает данное освещение достаточно закрытым для музыкальной теории и общей гуманитаристики. Это ощущается и в таком разделе как «Музыкальное восприятие. Основы психоакустики».

Показателен пример с темой «Строение слуховой системы», где учёные подробно останавливаются на устройстве уха как причине возникновения экспериментально доказанных слуховых эффектов, не подкреплённых реальным звучанием. Однако обратим внимание на тот факт, что анатомически (и психосоматически) не существует такого описываемого ими органа как «орган слуха», но существует так называемый «преддверно-улитковый орган, или *орган слуха и равновесия*» [3, с. 313]. Иными словами, отдельно от органа равновесия органа слуха нет, и этот «медицинский факт» не может не привлечь внимание музыканта. Дело в том, что вслед за барабанной полостью, или полостью среднего уха, строение органа *раздваивается*: «кпереди» в черепной коробке располагается внутреннее ухо, а «кзади» – три взаимно перпендикулярных полукруглых канала, отвечающие за вестибулярный аппарат. Логично умозаключить, в порядке теоретической гипотезы, что именно в этой антропологической связке залегают корни музыки как «искусства интонируемого смысла» с его постоянно чувственно ощутимым ядром, развёрнутым Т. Бершадской (в «Лекциях по гармонии», 1978) через цепь синонимичных пар: «неустой – устойчив», «стремление – достижение», «напряжение – разрядка», «движение – остановка» и т. п. Думается, этот музыкально-теоретический ключ способен обогатить и акустику.

Оценивая же в целом образовательный путь, по которому следуют, в частности, Музыкальная академия им. Гнесиных и Санкт-Петербургская консерватория, следует заключить, что данный путь – это один из возможных вариантов, отвечающий запросам времени.

В Киевской национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского силами композиторов и теоретиков музыкально-информационные технологии увязаны сегодня с композиционными процессами и музыкально-аналитическими исследованиями. Для студентов композиторского и историко-теоретического факультетов на кафедре композиции разработаны курсы «Музыкально-информационные технологии» (С. Лунев, А. Рощенко, М. Абакумов), «Электронный синтез звука» (И. Стецюк), «Композиция, синтез и обработка звука с помощью компьютера» и «Работа над электроакустическим произведением» (А. Загайкевич),



«Компьютерный анализ музыкальных текстов» (И. Пясковский). Важно, что освоение музыкально-информационных технологий и обучение им осуществляется усилиями музыкантов. Именно в этой среде, в том числе на «своеобразном форуме эльфов – поэтических личностей музыковедческой элиты» (как отозвался И. Пясковский о новой форме научного общения в условиях Интернета [13, с. 12]), происходит процесс становления ИТМ, информационной теории музыки. Пример НМАУ им. П. И. Чайковского – пример другого образовательного пути (отметим, что кафедра музыкально-информационных технологий была открыта в Киевской академии ещё в 1997 г.), – экспериментального, значение которого очевидно.

В Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского описанные веяния отчасти учтены в научных работах (укажем на диссертационное исследование И. Гайденко «Роль компьютерных технологий в современной композиторской практике», 2005; дипломную работу Д. Беличенко «Пространственная локализация как свойство музыкального звука», 2010) а также деятельности информационно-компьютерного центра. Что касается «психоакустики», то здесь мы следуем генетическому коду: материал последней ранее входил в структуру собственно Психологии (см., в частности, [19]), что делает правомерным его размещение в разделе «Тон-психология» курса Музыкальной психологии.

Потребность в ИТМ испытывают музыканты разных специальностей. Компьютерные технологии в музыкальном образовании обладают потенциальностью к переоткрытию хорошо исследованной музыки, а это значит, что ИТМ необходима и историкам и теоретикам. Особо выделим возможности информационных технологий для такого направления музыкальной теории, как музыкальный язык, музыкальная семиология. Нам сложно поддержать упреки некоторых музыковедов в адрес современного состояния музыкальной теории с её «неподготовленностью к пониманию» и «к изучению музыкального смысла», упреки в адрес Б. Асафьева, так и не создавшего «знаменитые словарные фонды эпох», равно как и в адрес В. Медушевского, «тоже не давшего описания системы интоном» [16, с. 119]. Наблюдения исследователя верны. Действительно, ни Б. Асафьев, ни его последователи «словарь» не создали, равно как и В. Медушевский не предста-



вил «системы интоном». Однако реализация этого требования вряд ли возможна, – проблематичность подобного проекта была очевидна ещё в 17 веке авторам «теории аффектов», в конце концов отказавшимся от «регистрации» музыкальных значений.

Вместе с тем, с развитием музыкально-информационных технологий выделяется новая исследовательская возможность работы со *звучащим текстом*, с его целым и частями (вплоть до самых мелких) и их комбинациями. Таким способом – через многократные повторения – исследователь, следуя призыву Л. С. Выготского, открывает для себя текст как определённую *программу переживания* на пути к пониманию *Другого я* в акте художественной коммуникации. В свою очередь, так обретаемое понимание (через многократный повтор, с включением психологических механизмов эмпатии и идентификации) подводит к необходимости разработки новой, специальной области теории – области семиологических психосемантических исследований (см., в частности, [6]).

Язык был и остаётся «средством коммуникации». Но одно дело – изолированные структуры языка для анализа, его (языка) субстанциальный остов, который остаётся неизменным, и другое дело – погружённость языковых структур в живой коммуникативный (исполнительский, слушательский) акт, с чётко отрефлексируемыми исследователем условиями коммуникативной ситуации, где и совершается конституирование языковых форм и ассоциативных кодов.

В заключение нельзя не упомянуть о нередких ныне сетованиях по поводу «умирания классической музыки», её невостребованности в среде современного электронного бытия, когда «люди всё менее интересуются ею». Известный французский пианист в знак того, что высокое академическое искусство закончило свою историю, на прощальном концерте объявил о публичном уничтожении своего рояля, – «по его подсчётам, классический фортепианный репертуар нужен одному проценту людей» [16, с. 127]. В определённом смысле это так и есть. Однако особенность «Третьей волны» заключается в том, что старые формы не исчезают, и к ним добавляются новые.

Современный ребёнок осваивает уже не акустический инструмент, но электронный, включающий, в своей виртуалистике, голоса других инструментов. С другой стороны, классическая музыка

подхватывается новыми сферами образования, как например, «Музыка и медицина» («Эффект Моцарта»). Интенсивно развиваемое сегодня в странах Европы музыкально-медицинское образование, готовящее (в стенах музыкальных вузов!) музыкантов-исследователей, – мало-знакомая рубрика скрещивания гуманитаристики и технологии...

Почти семь десятилетий назад Б. Асафьев мечтал о том времени, когда композитор «сможет записывать свои идеи, не думая об исполнителях, оркестре, инструментах, <...> к его услугам будут соответствующие аппараты (цит. по [14, с. 99]). Такое время настало, привнеся бездну новых параметров в композиторское создание произведения, исполнительское звукотворчество и музыковедческий анализ и ставя перед музыкально-теоретическим образованием задачу перехода на уровень «элементарных частиц».

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник [Текст] / Ирина Алдошина, Рой Приттс. — СПб : Композитор, 2006. — 720 с.
2. Бажанов Н. Изучение звучащего музыкального произведения компьютерными технологиями [Текст] // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. статей. / Н. Бажанов. — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 12–44.
3. Липченко В. Я., Самусев Р. П. Атлас нормальной анатомии человека : Учебное пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. [Текст] / В. Я. Липченко, Р. П. Самусев. — М. : Медицина, 1988. — С. 313–318.
4. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе : Метод. пособие, 3 изд. — К. : Муз. Україна, 1989. — 165 с.
5. Полтавцева Г. Б. Музыкальная социология и актуальные задачи музыкального образования [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали III Всеукр. наук.-практ. конфер. викладачів ССМЗ 26–27 березня 2009 року. — Х. : Новое слово — 2009. — С. 33–41.
6. Полтавцева Г. «Вальс-фантазия» Глинки в опыте семиологического (риторического) анализа [Текст] // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 10 — К. : Науковий світ, 2002. — С. 103–118.

7. Полтавцева Г. Б. Генерал-бас в рамках среднего музыкального образования [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конфер. викладачів ССМЗ 26–27 березня 2007 року. — Х. : «Сонат» — 2007. — С. 128–134.

8. Полтавцева Г. Б. Энгармонизм интервалов в курсе ЭТМ. Техника освоения [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Наук. метод. зб. — Х. : Новое слово — 2011. — С. 63–69.

9. Поппер К. Р. Предположения и опровержения: Рост научного знания : Пер с англ. [Текст] / К. Р. Поппер. — М. : ООО «Изд-во АСТ» : ЗАО НПП «Ермак», 2004. — 638 с.

10. Примерная программа учебной дисциплины «Генерал-бас» для муз. колледжей и колледжей искусств по специальности № 0501 «Инструментальное исполнительство». Автор-сост. : канд. искусствовед. Петрова А. А. [Текст]. — М. : Федер. Агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, 2005. — 6 с.

11. Приходько И. М. Элементарный контрапункт в теории строгого стиля. Диссерт. ...канд. искусствоведения. — Х. : ХГУИ им. И. П. Котляревского. 2007. — 211 с.

12. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности : Пер. с фр. [Текст] / Натали Пьеге-Гро. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.

13. Пясковський І. Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей (Серія «Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського» : вип. 79) / І. Пясковський. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — С. 6–17.

14. Роценко А. Возможности и перспективы использования персонального компьютера в композиторській практиці [Текст] // Музыка в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей (Серія «Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського» : вип. 79) / А. Роценко. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — С. 99–112.

15. Серебрянников М. Генерал-бас – фуга в педагогической системе И. С. Баха [Текст] // Работа над фугой : метод и школа И. С. Баха : Матер. 8-х Баховских чтений 20–27 апреля 2006 г. / Серебрянников М. — СПб : ЛДК, 2008. — С. 66–95.

16. Тараева Г. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации [Текст] // Музыка в информационном мире : Сб.

науч. статей / Г. Тараева. — Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 102–142.

17. Тоффлер Э. Третья волна : Пер. с англ. [Текст] / Элвин Тоффлер. — М. : Изд-во АСТ», 2002. — 776 с.

18. Точильцева М. Теория и практика генерал-баса (на материале трудов немецких музыковедов) : Дипл. бакалавр. работа, рукопись. — Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2009 г. — 37 с.

19. Циген Т. Слуховые ощущения [Текст] // Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Спенсер. Основания психологии. Т. Циген. Физиологическая психология в 14 лекциях. / Т. Циген. — М. : ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998. — С. 374–385.

**Полтавцева Г. Теоретические дисциплины в современной подготовке музыканта.** В статье рассматриваются изменения в цикле музыкально-теоретических дисциплин, произошедшие в ХНУИ им. И. П. Котляревского в течение последних десятилетий, обсуждаются потери и приобретения, предлагаются некоторые технологические стратегии обучения в области сольфеджио и теории музыки. С переменами в музыкальной жизни, с рождением новых музыкальных профессий связывается глобальная задача развития теории музыки.

**Ключевые слова:** теория музыки, сольфеджио, гармония, музыкальная педагогика.

**Полтавцева Г. Теоретичні дисципліни в сучасній підготовці музиканта.** В статті розглядаються зміни в циклі музично-теоретичних дисциплін, що відбулися в ХНУМ ім. І. П. Котляревського впродовж останніх десятиліть, обговорюються втрати та набуття, пропонуються деякі технологічні стратегії навчання у сфері сольфеджіо та теорії музики. Зі змінами в музичному житті, з народженням нових музичних професій пов'язується глобальна задача розвитку теорії музики.

**Ключові слова:** теорія музики, сольфеджіо, гармонія, музична педагогіка.

**Poltavtseva G. Theoretical subjects in modern training of musician.** The article observes changes in the series of musical-theoretical subjects that have occurred in Ivan P. Kotlyarevsky KNUA over past decades, discusses the loss and acquisition, proposes some technological strategies of training in the area of solfeggio and music theory. Global task of music theory progress is associated with the changes in musical life and with the advent of new musical professions.

**Key words:** music theory, solfeggio, harmony, musical pedagogics.