

позицию автора, но и сложившуюся в целом культурную ситуацию, особенности восприятия этих инструментов современным художественным сознанием и слушателем. Подобный взгляд вполне приемлем, хоть и вызывает определенные вопросы, которые будут изложены в дальнейшем.

Актуальность работы обусловлена недостаточной разработанностью методологических вопросов освоения клавишных цифровых инструментов на всех уровнях системы академического музыкального образования. Имеется ряд музыковедческих работ С.В.Пучкова, М.И.Карпеца, И.Б. Горбуновой, А.С.Бундина, которые посвящены различным аспектам функционирования электроакустической и электронной музыки. Однако вопросы методики преподавания в сфере исполнительства на ЭМИ в основном обсуждались специалистами в области музыкально-педагогических дисциплин (И.М.Красильников и др.). Исходя из данного посыла, автор довольно ясно и логично сформулировал цель и задачи своей работы, в достаточной степени достигнув их решения. В числе наиболее значимых – предложенная автором классификация ЭМИ, упорядочивание специфической для данной области исполнительства терминологии, обозначение наиболее часто возникающих трудностей в обращении с электронными инструментами в музыкальной практике. Всему перечисленному придает весомость собственный многолетний исполнительский и педагогический опыт автора, а так же предложенная им в качестве приложения «Рабочая программа учебной дисциплины «Дополнительный музыкальный инструмент. Клавишный синтезатор» для колледжей. Актуальность и научная новизна исследования для отечественной науки очевидна.

С точки зрения методов и критериев современной органологии, работа О.В.Теряева отвечает исследовательской модели, принятой в современной науке, в которой музыкальный инструмент рассмотрен в контексте триады «инструмент – исполнитель – музыка». Автором накоплен и систематизирован большой объем знаний об инструментах этого вида, подробно рассмотрены их морфологические характеристики, технический и художественный потенциал, изложены взгляды на принятые систематики музыкальных инструментов и место цифровых инструментов в них. Сквозь призму теории музыкальных способностей и восприятия тембра рассмотрены принципы освоения ЭМИ, предложена авторская методика. Дополнительную ценность работе придает большой иллюстративный материал с подробными комментариями автора и терминологический словарь, синхронизирующий профессиональный слэнг создателей и исполнителей на ЭМИ с академической музыкальной терминологией.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и трех приложений. Все главы диссертации образуют логически выстроенное целое, в котором первая глава задает проблематику последующих и посвящена рассмотрению клавишных ЭМИ в контексте современной академической музыкальной культуры.

Возникновение и развитие клавишных электромузыкальных инструментов автором прослеживается как смена одного типа другим, где отличительной особенностью каждого являются принципы звукообразования, морфология инструмента и его технико-выразительные возможности, целью же процесса развития становится совершенствование функциональных возможностей, совмещающих в себе принципы предыдущих поколений инструментов. Автор владеет большим объемом материала, хорошо ориентируется в особенностях, в том числе технических, разных моделей и фирм-производителей, отмечая преимущества и недостатки той или иной модели.

Находя безусловно очевидное сходство становления электронных клавишных инструментов с аналогичными акустическими клавишными, автор отмечает трудности ассимиляции ЭМИ в рамках академической композиторской и исполнительской традиции. Нужно признать, что инструменты эти и сегодня сложно отнести к культуре академической, особенно в контексте концертного исполнительства. Тем не менее, автор утверждает, что ЭМИ – часть традиции фортепианного исполнительства, новый, более совершенный ее этап. На с.145 текста работы он пишет: «современные клавишные ЭМИ следовало бы рассматривать, в том числе, как новую ступень эволюции клавишных инструментов в целом, благодаря чему многовековые традиции академической исполнительской культуры могут реализоваться на новом художественном уровне». К сожалению, подобного рода эволюционизм в оценке явлений искусства вообще и традиции клавишных инструментов, в частности уже не раз показывал свою несостоятельность.

Автор объясняет трудности адаптации ЭМИ в академическом исполнительстве рядом причин, среди которых: 1. «низкий уровень информированности большинства профессиональных музыкантов, [...] о клавишных ЭМИ как о музыкальных инструментах» (с.34-35); 2. многообразие существующих моделей; 3. необходимость освоения специфической терминологии; 4. многоэтапный характер исполнительского процесса, заключающийся в настройке параметров инструмента, подготовке нотного текста; наконец 5) вторичность (большой частью) репертуара для ЭМИ. Автор

приходит к выводу о том, что введение клавишных цифровых инструментов в процесс академического образования, являясь частью общего процесса внедрения новых технологий в искусство, принесет значимые результаты при условии «общей стратегии осуществления данного процесса с достаточно четкими и ясными оценочными критериями».

Вторая глава посвящена анализу конструктивных характеристик клавишных электронных инструментов, типов звукообразования и видов синтеза звука. Дается классификация регистров, разъясняется трактовка отдельных музыкальных терминов, используемых в сфере электронной музыки с несколько иным по сравнению с принятым в академической науке, значением, – к примеру термины «полифония», полифоничность, тоновая полифоничность, политоновость. Исследователь приводит детальное описание морфологии ЭМИ – типов клавиатур, устройства корпуса и акустической системы, различные механизмы регуляции звучания. В особый раздел определены средства автоматизированного воспроизведения музыкальной фактуры (авторанжировщик, автоаккомпанемент), устройства ритмо-гармонической фигурации, интервально-аккордового усложнения фактуры. Перечисленные функции, имеющиеся в ЭМИ, безусловно, вызывают у академического музыканта неоднозначную, скорее негативную оценку, и было бы лучше, если бы автор посвятил в рамках работы больше внимания их разъяснению.

Отдельного внимания заслуживает раздел, в котором автор предлагает принцип классификации ЭМИ с точки зрения сферы применения – академическая или эстрадная музыка – и диапазона выразительных возможностей. Подобный подход убедителен, поскольку он отражает исполнительскую практику, однако для полноценной научной классификации необходимо учитывать прежде всего структурно-морфологические параметры, и здесь классификация может оказаться иная.

Третья глава исследования посвящена исполнительству на цифровых клавишных инструментах и выстроена в соответствии с подходом автора к ЭМИ как средству «тембровой имитации других инструментов, в том числе в виде ансамблевой и оркестровой фактуры» (с.79 исследования). Исходя из данной исследовательской позиции, рассмотрены принципы отбора музыкального материала, работы с нотным текстом, получение художественного результата как создание «цифровой копии» оригинального звучания текста на инструменте-прототипе, в ансамблевом или оркестровом звучании. Принимая во внимание, что технико-выразительные возможности ЭМИ выходят далеко за пределы функций имитации, следует признать и

положительные стороны подобного ограничения. Разработка данного аспекта развивает те сферы образовательного процесса, в которых чаще всего задействованы ЭМИ – аранжировка, оркестровка, композиция, анализ партитур – т.е. сфер сугубо прагматического применения. Практическую ценность имеют рекомендации автора в выборе инструмента в зависимости от исполнительской ситуации и формулировка основных критериев этого выбора, а так же рекомендации по настройке параметров – все это демонстрирует серьезный практический и исполнительский опыт автора.

Вопросы исполнительской техники находятся в поле особого внимания автора – им посвящен отдельный большой раздел, в котором скрупулезно проанализирована техника постановки рук и положение исполнителя за инструментом, а так же специфические для ЭМИ исполнительские навыки, связанные с использованием регистров и автоматизированного воспроизведения фактуры. Автор приходит к выводу о том, что исполнительская техника для клавишных ЭМИ «должна базироваться на фундаментальных принципах традиционного пианизма», а «иные точки зрения следует считать ошибочными» (с. 122). Здесь стоит заметить, что наличие иной точки зрения всегда говорит о наличии характеристик, выводящих за рамки принятой системы. Сам автор неоднократно говорит о сходстве «настроек клавишных ЭМИ с регистровкой для духовых органов», ссылаясь на труды И.Браудо и в этом – одно из противоречий его позиции.

Завершающая четвертая глава посвящена различным аспектам и проблемам функционирования клавишных ЭМИ в академическом музыкальном образовании. Рассматриваются вопросы формирования с помощью ЭМИ тембрового слуха, «симфонического музыкального мышления» (с.139). Анализируя ситуацию сосуществования акустического фортепиано с ЭМИ, автор рассматривает последние как «новую ступень в эволюции клавишных инструментов в целом» (с.145), однако, следует признать, что эволюционизм в оценке явлений искусства вообще и традиции клавишных инструментов, в частности, – позиция уязвимая, не отражающая ход музыкально-исторического процесса.

В отношении введения электронных музыкальных инструментов в сферу музыкального образования исследователя отличает глубокая заинтересованность, энтузиазм, высокая компетенция в различных вопросах. Работа имеет несомненную практическую ценность, что отражается в ее заключительных разделах, посвященных методическим аспектам. Диссертация свидетельствует о знании специфики исследуемого инструментария, умении работать с большим объемом материала и создать целостную

исследовательскую картину. Разработаны практически все аспекты, связанные с исполнением на клавишных ЭМИ, даны ценные практические рекомендации, обоснована необходимость введения этих инструментов в систему академического образования. Однако в исследовании есть ряд неточных формулировок, отдельных упущений и суждений, вызывающих возражения:

1. Автоматизированное воспроизведение музыкальной фактуры, если рассматривать ЭМИ в рамках фортепианной традиции, воспринимается, скорее, как недостаток, чем достоинство, поскольку мастерство исполнителя-пианиста определяется в том числе его способностью услышать и передать многообразие и взаимодействие фактурных планов и нюансов. Автор и сам отмечает шаблонность музыкального материала фактурных решений, предлагаемых в арсенале автоаранжировщика, указывая на их дидактическую функцию в учебном процессе. В этой связи мысль автора о том, что автоаранжировщик способствует развитию полифонического музыкального мышления (с.139 исследования) так же достаточно спорна.
2. Автор признает недостаточность технико-выразительного ресурса ЭМИ касательно техники игры (с. 150 исследования) – как в таком случае, если иметь ввиду ЭМИ как продолжение фортепианной традиции, это соотносится с такой «знаковой» стороной фортепианного исполнительства, как виртуозность?
3. Определенное сомнение вызывает замечание автора по поводу того, что подготовку регистров ЭМИ может осуществлять другой человек, в то время, как, по его же наблюдениям, это важная составляющая творческого исполнительского процесса, интерпретации произведения.
4. Размышляя над методическими основами введения ЭМИ в учебный процесс, как мы понимаем, учебных заведений среднего и высшего звена, автор обращается к методической литературе для детских музыкальных школ. Это противоречие присутствует на протяжении всей работы и нуждается в комментариях, поскольку отличия психофизического характера и профессионального опыта между учащимися разных поколений слишком велики и освоение музыкального материала также очень отличается.
5. Автор сожалеет о невысокой востребованности синтезаторов в музыке XX века, связывая это с недостаточностью развития музыкального языка (с. 34), однако, далеко не всегда новые тенденции в области музыкального языка потребовали нового инструментария (вспомним, к примеру, сериализм, сонористику, спектральную музыку и др.). Боле

того, учитывая многообразие инструментария современной музыкальной культуры, можно признать, что доля ЭМИ в этом многообразии вполне достаточна.

6. Рассматривая имитацию звучания акустических инструментов как цель создания музыкальной композиции с участием электронных инструментов, автор, пусть и не сознательно, но снижает их художественную ценность. В основе любого искусства – имитация природы и ее форм, и если речь идет о вторичной имитации, то было бы логично рассматривать подобные явления «цифровой культуры» не в рамках продолжения классической традиции, а включать их в круг явлений эстетики постмодернизма. Ведь ЭМИ порождены не только новыми технологиями, но и новыми формам музыкального мышления и простая имитация классических сочинений, пусть идеально приближенная к образцу, воспринимается как анахронизм.
7. Обращает на себя внимание отсутствие примеров работы с музыкальным материалом, которое позволило бы увидеть методические установки автора в действии.
8. На с. 45 исследования инструментоведческая классификация Хорнбостеля –Закса приведена в искаженной версии (с. 45) (в оригинале – это таблица с системой Дьюи), и не отражает ни ее содержания, ни функциональности. В силу своей универсальности она используется инструментами всего мирового сообщества практически на протяжении столетия, поэтому альтернативные классификации, в частности приводимая автором система С.В.Муратова, нуждается в доказательной базе, как того требует серьезное исследование. Зачастую классификации, ориентированные на исполнительство, довольно условны и ограничены, если учесть контекст мировых инструментальных традиций, а не только европейское академическое исполнительство.
9. Критика концепции И.М.Красильникова опирается лишь на одно исследование этого автора, ведущего специалиста в области преподавания исполнительства на синтезаторе. Автор совсем не упоминает недавние, фундаментальные его работы – докторскую диссертацию «Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования» (2007), а так же выходящий с 2013 года широко известный сборник оригинальных композиций для синтезатора «Хорошо синтезированный клавиш».
10. Историография исследования, приведенная в диссертации, охватывает лишь работы отечественных ученых и, к тому же преимущественно XX - первого десятилетия XXI века, практически не учтены последние работы

в истории вопроса. Для полноты исследовательской картины следовало бы изучить историографию вопроса в мировой музыкальной науке, в т.ч. акустике. Кроме того, научную базу исследования следовало бы дополнить работами в области инструментоведения: Д.Р.Рогаль-Левицкого, Г.И.Благодатова, В.И.Цытовича, Ю.А.Фортунатова, Е.Ш.Давиденковой-Хмары. Серьезное упущение – отсутствие Словаря музыкальных инструментов Грова.

Вопросы:

1. В своем исследовании автор обращается к классической теории тембра. Насколько соотносятся результаты психоакустического восприятия тембра акустических музыкальных инструментов и их синтезированных электронных аналогов? Известны ли ему работы по данному вопросу?
2. Как диссертант оценивает состояние дел в зарубежном исполнительстве на электронных инструментах? Существуют ли образовательные программы, аналогичные предложенной автором? Как они работают?

Все сказанное свидетельствует, что диссертация Олега Владимировича Теряева «Клавишные электромузыкальные инструменты в современном музыкальном искусстве» соответствует «Положению о порядке присуждения ученых степеней», утвержденному Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство. Отзыв составлен по поручению сектора инструментоведения Российского института истории искусств кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником сектора инструментоведения Алисой Анатольевной Тимошенко; обсужден и утвержден на заседании сектора 20 сентября 2021 г. (протокол №10).

Заведующий сектором инструментоведения
Доктор искусствоведения, профессор
Мациевский Игорь Владимирович

Старший научный сотрудник сектора инструментоведения
Кандидат искусствоведения
Тимошенко Алиса Анатольевна

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»
Адрес: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д.5.
Тел.: (812) 314-41-36? e-mail spb@artcenter.ru
Сайт <https://artcenter.ru/>

