

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.8>

Демченко Александр Иванович

ОБ ОДНОМ ИЗ МЕТОДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Анализ отдельно взятого музыкального произведения является в изучении истории музыки ключевым моментом. В педагогике используются различные методы - от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Преодоление всякого рода недостатков наиболее эффективно, если в качестве стержня анализа будет служить концепционная основа произведения, поскольку именно концепция как идейно-содержательный субстрат является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данной композиции. Подобный подход способствует преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, широко бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность - описательность - технологизм.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/4/2018/1/8.html

Источник

Педагогика. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(09) С. 41-46. ISSN 2500-0039.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/4.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/4/2018/1/

© 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: pednauki@gramota.net

15. Якунин В. И., Камчаткина В. М., Иващенко Г. А., Мещерякова Е. В. Реализация профессионально-мотивирующего обучения в цикле графических дисциплин для формирования профессиональных компетенций бакалавров-строителей // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2012. № 5. С. 312-318.
16. Якунин В. И., Полежаев В. Д., Полежаева М. В. Об эффективности оценивания творческих способностей и уровня подготовленности абитуриентов // Омский научный вестник. 2010. № 6. С. 148-151.
17. Якунин В. И., Сидорук Р. М., Райкин Л. И., Соснина О. А. Инновационная стратегия комплексной информатизации геометрической и графической подготовки в высшем техническом профессиональном образовании на современном этапе // Научно-методические проблемы графической подготовки в техническом вузе на современном этапе: материалы международной научно-методической конференции, посвященной 80-летию АГТУ (г. Астрахань, 15-17 сентября 2010 г.). Астрахань: Изд-во АГТУ, 2010. С. 228-235.
18. Якунин В. И., Филатова О. И. Содержание дисциплины «Инженерная графика» на базе компьютерных технологий // Теория и практика абитуриентов // Омский научный вестник. 2014. № 3. С. 171-174.
19. Якунин В. И., Шангина Е. И. Концепция формирования структуры и содержания геометро-графического образования в технических вузах на современном этапе // Научно-методические проблемы графической подготовки в техническом вузе на современном этапе: материалы международной научно-методической конференции, посвященной 80-летию АГТУ (г. Астрахань, 15-17 сентября 2010 г.). Астрахань: Изд-во АГТУ, 2010. С. 235-240.
20. Якунин В. И., Шангина Е. И., Шангин Г. А. Формирование содержания геометро-графического образования в аспекте информационно-когнитивного подхода // Информатика и образование. 2011. № 11. С. 74-77.

**IN MEMORY OF THE SCIENTIST AND EDUCATOR. TO THE 80TH ANNIVERSARY
OF VYACHESLAV IVANOVICH YAKUNIN**

Guznenkov Vladimir Nikolaevich, Doctor in Pedagogy, Associate Professor
Polezhaev Viktor Dmitrievich, Doctor in Pedagogy, Associate Professor
Bauman Moscow State Technical University
vn_bmstu@mail.ru

The article is dedicated to the memory of the Honoured Worker of Science and Engineering of the Russian Federation, Honoured Worker of Higher School of the Russian Federation, Honoured Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation Vyacheslav Ivanovich Yakunin. Professor V. I. Yakunin was a personal supervisor of 18 Theses for a Candidate's Degree and 13 Theses for a Doctor's Degree in Pedagogical Sciences. Totally Professor V. I. Yakunin supervised 56 Theses for a Candidate's Degree and 20 Theses for a Doctor's Degree. Over 30 years V. I. Yakunin was a Chairman of Scientific and Methodical Council on "Descriptive Geometry, Engineering and Computer Graphics" under the Ministry of Education and Science of the Russian Federation. He published more than 300 scientific and methodical works.

Key words and phrases: Dissertation Council; Scientific and Methodical Council; higher education; geometric modeling; descriptive geometry; engineering graphics; computer graphics.

УДК 37

Дата поступления рукописи: 28.02.2018

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.8>

Анализ отдельно взятого музыкального произведения является в изучении истории музыки ключевым моментом. В педагогике используются различные методы – от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Преодоление всякого рода недостатков наиболее эффективно, если в качестве стержня анализа будет служить концепционная основа произведения, поскольку именно концепция как идейно-содержательный субстрат является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данной композиции. Подобный подход способствует преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, широко бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность – описательность – технологизм.

Ключевые слова и фразы: анализ музыкального произведения; различные методы музыкально-исторического анализа; распространённые недостатки анализа; преимущества концепционного подхода; преодоление бытующих дефектов анализа.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ОБ ОДНОМ ИЗ МЕТОДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА

В данной статье речь пойдёт об анализе отдельно взятого музыкального произведения, что является в изучении истории музыки ключевым моментом, поскольку, как бы ни акцентировалось осмысление музыкально-художественного процесса в целом, точкой опоры в учебном курсе было и остается конкретное знание наиболее значительных сочинений.

В музыковедческой науке и педагогике используются различные методы музыкально-исторического анализа – от последовательно-описательного до проблемно-обобщающего. Распространённым недостатком при этом является то, что рассмотрение произведений подчас выливается в сумму разного рода наблюдений, аспектов, ракурсов, не связанных логикой единого, цементирующего стержня.

В качестве такого стержня эффективнее всего может служить концепционная основа произведения. Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого в конечном счёте (осознанно или интуитивно) стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данной композиции. При подобном подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения, и одновременно способствовать преодолению трёх взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике музыкально-исторического анализа: констатационность – описательность – технологизм.

Констатационность – это самодовлеющая информативность, фиксация фактов без их смыслового комментирования. Описательность – это констатационность на уровне конкретного музыкального анализа, то есть рассмотрение разного рода явлений вне их содержательной направленности. Технологизм – это лишённое целенаправленности перечисление средств выразительности (форма и её разделы, тональности и тональные планы, жанровая система произведения, мелодический склад, ритмические особенности, ладогармонические средства, типы фактуры, тембровые краски, композиционно-драматургические закономерности и т.д.).

Наиболее эффективный путь преодоления констатационности, описательности и технологизма видится в осмыслении анализируемого материала, чёткой нацеленности на выявление его содержательной сущности. В этом случае анализ становится цепью доказательств выдвинутых мыслей и положений, и именно концепционность способна составить его прочный внутренний каркас, его «несущую конструкцию».

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются раскрытию соответствующих аспектов. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств. При этом осуществляется восхождение от специфически-музыкального к более широким, культурологическим и социологическим категориям, а через них – к осмыслению общечеловеческого содержания, заложенного в произведении. Следовательно, речь идёт о понимании музыки как художественного свидетельства породившей её эпохи, как искусства, моделирующего облик мира и человека присущими ему средствами.

Эволюция музыковедения во многом связана с постепенным усилением роли смысловых ориентиров. Всё чаще звучат суждения, подобные тому, которое находим у М. Друскина: «Не отдельные выразительные приемы, даже не метод композиции служит критерием для определения сути творчества того или иного композитора... Искать ключ надо не в определении звуковых систем (то есть не в изолированно рассматриваемом музыкальном языке, трактуемом как имманентная данность) и не в субъективных намерениях автора, а в сотворённой художественной реальности, в которой нашли отражение реальные драмы действительности» [4, с. 31-32].

Ныне музыковедение вплотную приближается к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре не только свод всякого рода явлений, принадлежащих разным народам и эпохам, но и память времён, осмысление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира, двигательной-динамической и эмоционально-психологической сторон человеческого существования, жизненного стиля и общей атмосферы бытия. Б. Асафьев совершенно справедливо утверждал, что музыка «выражает всё, что составляет жизнь» [2, с. 165]. Трудно сомневаться в справедливости сказанного, если даже И. Стравинский, как известно, чуждавшийся проводить параллели между искусством и действительностью, мог заявить в одном из интервью: «Я – человек, который интенсивно идёт в ногу со временем. Оно выдвигает новые идеи, новые проблемы. Я невольно стремлюсь в своих сочинениях откликнуться на это» [9, с. 51].

Актуальность подобного подхода в последнее время сознаётся всё отчётливее, в том числе и самими творцами музыки. Вот одно из мнений, принадлежащее современному композитору и непосредственно касающееся вузовского обучения: «Умение говорить о самом главном – не о нотах или структурах, а о надпотном, надструктурном существе музыки – такое умение как раз и не вырабатывается» [8, с. 7].

Говоря о предлагаемом методе, необходимо отметить два момента, важных при концепционном осмыслении музыкально-художественного материала.

Вначале следует сказать о соотношении музыкальной и внемusicalной сторон в тех сочинениях, где есть авторская программа (хотя бы в виде заголовка) или литературный текст, когда произведение связано с каким-либо сюжетом либо предполагает сценическую реализацию. Музыка в таких случаях чаще всего сохраняет определённую автономию, что, в частности, создаёт почву для различной интерпретации одного и того же литературного источника, причём в очень широкой амплитуде, вплоть до ситуации, когда слово и музыка могут оказаться в разнолежущих плоскостях.

Вот почему необходимо отказаться от знака равенства между внемusicalным рядом и собственно музыкальным содержанием, отдавая безусловное предпочтение второму, исходя прежде всего из звуковой реальности. «Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей» [5, с. 339]. Этот постулат, выдвинутый И. Стравинским, своей категоричностью призван подчеркнуть необходимость отношения к музыке как к безусловно самостоятельному роду искусства. Примечательно в данном отношении одно из признаний А. Шёнберга: «Несколько лет назад я был глубоко пристыжен, открыв, что не имею

ни малейшего понятия о том, какие стихи положены в основу некоторых хорошо мне известных песен Шуберта. Прочитав же эти стихи, я выяснил для себя, что ничего не приобрёл для понимания песен и ни в малейшей степени не должен менять моё представление об их музыке. Напротив, обнаружилось: не зная стихов, я, возможно, постиг глубже её подлинное содержание» [1, с. 86].

Исходя из обозначенной установки, внемузыкальные элементы (программа, сюжет, текст, сцена, авторский комментарий) затрагиваются при концепционном методе только как приводящие и только в той мере, насколько они способствуют пониманию и дополнительной аргументации того, что выявлено в ходе анализа музыкальной выразительности.

Более частный момент – неизбежная актуализация исторической тематики. Напомним известное высказывание В. Белинского: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем» [3, с. 18]. Впоследствии эта мысль многократно варьировалась, и одна из таких вариаций принадлежит Р. Щедрину: «Обращаясь к событиям прошлого, мы всегда оцениваем и воспринимаем их с позиций дня сегодняшнего» [7, с. 3]. В конечном счёте подобные суждения приводят к выводу, что в строгом и точном значении термина исторической тематики как таковой не существует вообще – она так или иначе оказывается темой современной, поскольку всё в искусстве данного периода прямо или опосредованно соотносится с актуальной проблематикой.

Актуализация предопределяется самой спецификой художественного процесса, решающую роль в котором играет творческая личность, всецело принадлежащая своему времени, поэтому разработка исторической тематики ведётся обычно на основе стилистических норм и структурно-технологических ресурсов, соответствующих уровню художественного мышления текущего исторического этапа. Так называемый исторический колорит произведения при внимательном рассмотрении всегда оказывается сугубо внешней оболочкой, за которой скрываются современные характеры и проявления.

Функции использования исторической тематики в актуальных целях многообразны. Она может выступать в качестве своего рода метафоры, аллегории, аллюзии, вызывая ассоциации и параллели эпох, событий, характеров. Историческая тематика помогает раскрыть насущную проблематику в сопоставлении с опытом далёкого времени, придать изображаемому желаемое освещение, позволяет приоткрыть завесу над тем, что ещё неясно в современности, не проявилось отчётливо и ощущается только интуитивно. Таким образом, историческая тематика выступает не как нечто самодовлеющее, а служит особым художественным инструментом воплощения образов современности, что позволяет связывать внутренний смысл произведений исторической тематики с актуальным состоянием бытия.

Переходя к практической стороне рассмотрения метода концепционного анализа, пойдём по пути показа его конкретных образцов. В качестве материала могли бы послужить произведения музыкального искусства любой эпохи и любой национальной школы. Чтобы обеспечить презентации предлагаемого подхода «единство места и времени», остановимся на разножанровых сочинениях отечественной музыки начала XX века и даже в более узком хронологическом диапазоне 1910-х годов.

В историческом отношении это особенно примечательно ввиду того, что на данном этапе произошел коренной перелом в развитии художественного процесса, был заложен фундамент нового звукового мышления, введены категорически иные стилеобразующие принципы и на этой основе воплощена резко изменившаяся жизненная реальность. Возникшие тогда творческие идеи оказывают своё плодотворное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени, что говорит о сохраняющейся актуальности данного историко-культурного пласта.

Подобный выбор аналитического материала заодно может способствовать определённому педагогическому эффекту. Дело в том, что отечественная музыка начала XX века до сих пор во многом остается «ничьей» территорией, оказавшись на стыке между историей русской музыки, которой подчас свойственна позиция определённого отчуждения в отношении явлений XX века, и историей современной отечественной музыки, исчисление которой по сложившейся традиции обычно начинают с 1917 года.

Отбор произведений сделан таким образом, чтобы выявить возможности предлагаемого аналитического метода в его приложении к различным жанрам и попутно в известной мере наметить траекторию стилевой эволюции от классики к современности.

К сочинениям ведущих русских композиторов той поры (С. Рахманинов, Н. Мясковский, С. Прокофьев, И. Стравинский) присоединено несколько наиболее значительных опусов представителей других регионов многонациональной России данного периода. Для украинской музыки, которая уже во второй половине XIX века прошла стадию начального формирования, выдвинув Н. Лысенко, это С. Людкевич и Н. Леонтович, а для Закавказья – первые классики национального искусства Комитас (Армения), З. Палиашвили (Грузия) и У. Гаджибеков (Азербайджан).

Спектр охваченных жанров оказывается практически всеобъемлющим: кантата («Колокола» С. Рахманинова), симфония (Третья симфония Р. Глиэра и Пятая симфония Н. Мясковского), инструментальный концерт и соната (Первый фортепианный концерт и Вторая фортепианная соната С. Прокофьева), балет («Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского) и симфоническая поэма («Песнь соловья» И. Стравинского), оратория (симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича), обработка фольклорного материала (украинские народные песни в аранжировке Н. Леонтовича, армянские песни и танцы в аранжировке Комитаса), опера («Абесалом и Этери» З. Палиашвили), оперетта (музыкальная комедия «Аршин мал алан» У. Гаджибекова).

Многие годы преподавания в консерватории убедили автора в том, что в процессе концепционного осмысления наиболее трудным моментом является определение ведущей идеи произведения. Сформулировать эту идею, а затем раскрыть её в виде ряда составляющих тезисов, которые концентрируют в себе самое существенное в истолковании рассматриваемого опуса, – это конечный результат проделанного анализа и одновременно его сложившийся план.

Именно такая «формула» с последующими краткими тезисами и предпосылается каждому из названных выше произведений. Само собой разумеется, что в них зафиксирован только один из возможных вариантов содержательно-смысловой интерпретации того или иного произведения. И совершенно ясно, что любой опыт семантического истолкования неизбежно несёт в себе элементы субъективности. Однако ясно и другое: абсолютная объективность мыслима только на пути сугубой констатации фактов чисто технического плана, а всё выходящее за их рамки всегда может быть объявлено произвольным.

С. РАХМАНИНОВ
«КОЛОКОЛА» (1913)

Драма поколения рубежа XX века в его столкновении с реальностью нового времени

1. *Дух молодости и упоительной гедоники как исходная ступень эволюции поколения рубежа XX века.*
2. *Тревожные предчувствия и происходящее затем вторжение разрушительной стихии, приводящее к завершающему реквиему.*
3. *Восприятие исторического перелома начала XX века как жизненной катастрофы и осознание необходимости адаптации к переменам.*

Р. ГЛИЭР
СИМФОНИЯ № 3 (1909-1911)

Исход былой России на пороге XX века

1. *Музыкальный монумент уходящей России, выполненный на основе итогового обобщения типологических качеств русского эпического стиля Классической эпохи.*
2. *Катастрофа былого величия, происходящая как под напором чуждой «варварской» силы, так и в результате самоисчерпания прежнего уклада.*

Н. МЯСКОВСКИЙ
СИМФОНИЯ № 5 (1914-1919)

Разноречивая жизнь России переломного времени

1. *Движение от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени, порождающее множественный конгломерат разнородных жизненных сущностей.*
2. *Вытеснение индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым и утверждение народной силы как опоры национальной жизни на переломном этапе истории.*

С. ПРОКОФЬЕВ
КОНЦЕРТ № 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ (1911-1912)

Манифест юношеского самоутверждения

1. *Черты юношеского жизнеощущения – избыток энергии, восторженность, живость, непосредственность, мечтательный лиризм, элементы игрового и сказочно-фантастического начала.*
2. *Многообразие возможностей и проявлений, дух дерзаний и волевых преодолений в сочетании с чувством радостного единения с окружающим миром.*

С. ПРОКОФЬЕВ
СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (1912)

Утверждение действенно-динамического жизнеощущения

1. *Остро выраженный контраст двух типов мироощущения – действенного (избыток сил, волевой натиск, устремлённость в перспективу) и лирического (созерцательно-элегический характер, ретроспективный оттенок).*
2. *Поэтапное разворачивание конфликта двух сфер с вытеснением лиризма и конечным утверждением действенно-динамического начала.*

И. СТРАВИНСКИЙ
«ПЕТРУШКА» (1910-1911)

Патриархальная Россия начала XX века и рождение нового человеческого характера

1. *Россия начала XX века в её внешних, праздничных сторонах: пёстрая, красочная улично-ярмарочная стихия, поэтизация жанрово-характеристической природы.*
2. *Новый человеческий характер: эгоцентрический склад, импульсивность и нервный излом, экспансивность с чертами агрессивности.*
3. *У истоков коренного жизненного обновления: элементы неопрIMITивизма, подспудное обновление патриархальной среды и радикальная новизна индивидуального характера, благодушно-праздничная атмосфера как питательная почва для самоутверждения нового человеческого характера.*

И. СТРАВИНСКИЙ
«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» (1910-1913)

Комплекс агрессивности как изначальная сущность XX века

1. *От энергии как таковой через энергию урбанизированную к энергии агрессивной.*
2. *Подчинение скифско-варваристского начала раскрытию агрессивно-разрушительных проявлений.*
3. *У истоков XX века – микропроцессы, стихийность, «язычество», извержение «ядра» эпохи.*

И. СТРАВИНСКИЙ
«ПЕСНЬ СОЛОВЬЯ» (1913-1917)

Мир и человек начала XX века в первородности своих проявлений

1. *Грани первоизданного: жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало.*
2. *Движение от динамизма внешних проявлений к внутренней сосредоточенности как отражение локальной ситуации второй половины 1910-х годов.*

Н. ЛЕОНТОВИЧ
ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН (1904-1921)

Воспевание народной жизни в канун исторического перелома

1. *Поэзия народной жизни: растворение в народно-почвенном, многообразная обрисовка образа народа, поэтизация фольклорных прототипов.*
2. *Движение от прежнего к новому: главенство классической основы, ростки стиля XX века, постепенность обновления как предпосылка гармоничности.*

КОМИТАС
ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ТАНЦЕВ (1899-1915)

Фольклоризм и проблема хронотопа

1. *Комитас и фольклорное движение начала XX века, особенности претворения народно-песенного материала.*
2. *Звуковая репрезентация категорий времени и пространства, восхождение к вечности и бесконечности.*

3. ПАЛИАШВИЛИ
«АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ» (1910-1919)

Гимн свету, красоте и гармонии бытия

1. *Воспевание красоты бытия: слагаемые представления о красоте, ориентация на музыкальную классику, мелодизм как ведущее средство воплощения прекрасного.*
2. *Активное жизнеутверждение: драматизм и его преодоление, господство жизнелюбивых настроений, роль гимнического начала.*
3. *Претворение гармоничного мироощущения: органичное сопряжение контрастных сущностей, отстаивание гуманистических идеалов в условиях переломной эпохи.*

У. ГАДЖИБЕКОВ
«АРШИН МАЛ АЛАН» (1911-1913)

Рядовой человек начала XX века, открытый радостям мира

1. *Исключительное жизнелюбие, раскрываемое через жанрово-характеристическое начало, лирику гедонистического плана и яркость национально-восточного колорита.*
2. *Воплощение облика рядового человека начала XX века и связанный с этим подчёркнутый демократизм.*

Высказанные выше соображения получили подробную разработку в принадлежащих автору нескольких изданиях учебного пособия «Концепционный метод музыкально-исторического анализа» (последнее издание – М., 2010) и книге «Балет И. Стравинского “Весна священная”. Опыт концепционного анализа» (М., 2000), а также в ряде других книг («Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» (М., 2005), «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» (М., 2009), «*Con tempo*. Композитор Елена Гохран» (М., 2015), «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» (М., 2017), «Михаил Иванович Глинка. Очерки творчества» (М., 2017) и т.д.).

Нет сомнений в том, что концепционный метод анализа с успехом может быть распространён и на другие виды художественного творчества. Плодотворность применения средств и приёмов данного метода демонстрирует опыт работы сотрудников Центра комплексных художественных исследований, созданного при Саратовской государственной консерватории, в том числе труды, принадлежащие его научному руководителю А. И. Демченко (из самых капитальных на сегодняшний день – «Мировая художественная культура как системное целое» (М., 2010)).

Список источников

1. Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский: диалог живописи и музыки. М.: Пинакотека, 2001. 175 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском / предисл. Б. М. Ярустовского. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1977. 279 с.
3. Белинский В. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. Статьи и рецензии. 1846-1848. 804 с.

4. Друскин М. Исследования. Воспоминания. М. – Л.: Советский композитор, 1977. 267 с.
5. И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания / ред.-сост. Г. Алфеевская, И. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. 376 с.
6. Прокофьев С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1982. 601 с.
7. Советская музыка. 1980. № 2.
8. Советская музыка. 1990. № 2.
9. Стравинский – публицист и собеседник / ред. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.

ON ONE METHOD OF MUSICAL ANALYSIS

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor

Saratov State Conservatoire

alexdem43@mail.ru

Analysis of a certain musical composition is a key point in studying the history of music. Pedagogical science uses different methods – from consistent-descriptive to problematic and generalizing ones. Overcoming drawbacks is most efficient if the analysis is based on the conceptual foundation of a composition since just the conception as ideological and meaningful substrate is an important integrating factor, which unites all the elements of a composition into the semantic integrity. Such an approach promotes overcoming three interrelated imperfections that are frequent in the musical and historical analysis: tendency for affirmation – descriptive nature – technologism.

Key words and phrases: analysis of musical composition; various methods of musical and historical analysis; common shortcomings of analysis; advantages of concept-based approach; overcoming of existing analysis defects.

УДК 37

Дата поступления рукописи: 24.03.2018

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2018-1.9>

Работа посвящена постановке темы и проблематике изучения региональной фортепианной традиции, а также замечательному педагогу – Н. М. Колпаковой, которая является носителем лучших традиций музыкальной педагогики и фортепианного исполнительства. В статье рассмотрена теория вопроса, предлагающая варианты понимания термина «фортепианная школа». Указаны перспективные аспекты и алгоритмы изучения преемственных связей фортепианного исполнительства. Выявлены новые факты харьковского периода творчества Н. М. Колпаковой. Прослежены преемственные связи региональной музыкальной педагогики с наследием музыкальной культуры Тамбовского края.

Ключевые слова и фразы: авторская исполнительско-педагогическая концепция; фортепианная школа; преемственность исполнительско-педагогической традиции; региональная культура; исполнительская техника.

Долгушина Марионелла Юрьевна, к. филос. н., доцент

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова

anna.dolguchina@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Н. М. КОЛПАКОВОЙ (К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ТРАДИЦИЙ ПИАНИЗМА В ТАМБОВСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ)

Проникновение в творческую лабораторию, личностный мир педагога-музыканта как представителя конкретной эпохи, конкретной «школы» всегда составляло увлекательную тему, к которой питают интерес исследователи. За период, охватывающий два столетия, отечественная музыкология, искусствознание накопили немалый опыт описания, обобщения и реконструкции творческого опыта музыканта, исполнителя и педагога. Тема преемственности и развития художественной традиции в этом случае является сквозной. Сказанное подтверждает классика исследований в этой области, представленная именами А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, Л. А. Баренбойма, Л. Н. Николаева, А. Б. Гольденвейзера, И. Гофмана, С. И. Савшинского, Г. М. Цыпина и др. [1; 2; 4; 10, с. 302-385; 11; 18; 19].

Разнообразие позиций названных авторов позволяет увидеть то, что их объединяет: преобладание интереса к личности, фактографии, характеризующей динамику реализации творческого потенциала. То же можно сказать и о работах Т. Беркман, Н. Бергенсона (40-50-е гг. XX века), посвященных фортепианной школе А. Н. Есиповой [6; 7].

Системное изложение характеристик индивидуального творческого опыта, описание авторских исполнительских и педагогических концепций требует разработанного и устоявшегося метаязыка, тезауруса понятий, с помощью которых осуществляется научная кодификация. Разработка такого языка описания находится на стадии становления. Однако можно назвать некоторых авторов, которые использовали подобный язык системно и дали характеристику не только фактам творческого роста, но и самому творческому процессу. Мы имеем в виду работы С. М. Мальцева, посвященные «отцу высшей русской педагогики» Теодору