

УДК 37.022

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>

Научная статья

Original article

**Аранжировка —
универсальный вид
творческой деятельности
современного учителя музыки**

**Arrangement
is a Universal Type
of Creative Activity
of a Modern Music Teacher**

**МАРГАРИТА МАГНАВИЕВНА
ЗАББАРОВА¹
ТАТЬЯНА ИВАНОВНА ПОЛИТАЕВА²**

**MARGARITA M. ZABBAROVA¹
TATIANA I. POLITAEVA²**

^{1,2}Башкирский государственный
педагогический университет
имени М. Акмуллы,

г. Уфа, Россия

¹zabbarova74@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5097-6429>

²tanapolia@bk.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-1232-9239>

^{1,2}Bashkir State

Pedagogical University

named after M. Akmulla,

Ufa, Russia

¹zabbarova74@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5097-6429>

²tanapolia@bk.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-1232-9239>

Аннотация. В статье рассматривается электронная аранжировка как искусство интонирования смыслов, универсальный способ развития музыкальной культуры общества, форма творческой деятельности будущего учителя музыки. Авторы опираются на анализ концепций культурно-исторического развития в выборе жанровых форм электронного музицирования, акцентируют логический, эмоциональный и ассоциативный аспект творчества, выделяют этапы работы над аранжировкой.

В статье раскрыта обучающая система, представленная в виде логико-смысловой модели, в которую входят технология сравнительного музыкослушания, обучающий программный комплекс «Жизнь замечательных мелодий», электронно-музыкальный инструментарий, опорные музыкальные примеры аранжировок и звуковых шаблонов.

Abstract. The article examines electronic arrangements as an art of intonating meanings, a universal means of developing musical culture of society, and a form of artistic activity of the future music teacher. The authors base themselves on analysis of conceptions of cultural-historical development in the choice of genre forms of electronic music-making, accentuate the logical, emotional and associative aspect of artistic creativity and highlight the stages of work on arrangements.

The article discloses a teaching system presented in the form of a logical-semantic model, which includes the technology of comparative listening to music, a tutorial program complex “The Life of Wonderful Melodies,” an electronic musical toolkit and supportive musical examples of arrangements and samples of sound.

Ключевые слова:

музыкально-компьютерные технологии, электронная аранжировка, медиакомпетентность, технология сравнительного музыкосоуправления, драйверы аранжировок и вариаций

Keywords:

computer music technologies, electronic arrangements, media competence, technology of comparative listening to music, drivers of arrangements and variations

Для цитирования:

Заббарова М.М., Политаева Т.И. Аранжировка — универсальный вид творческой деятельности современного учителя музыки // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 119–134. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>.

For citation:

Zabbarova M.M., Politaeva T.I. Arrangement is a Universal Type of Creative Activity of a Modern Music Teacher. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 119–134. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.119-134>.

Массовый интерес и увлечённость музыкальным искусством на информационно-компьютерной основе сегодня высоки. Электронные средства привлекают своей доступностью и мультитембральной красочностью. Безусловно, будущие учителя музыки в профессиональной деятельности должны уметь использовать музыкально-компьютерные технологии — продукты по электронно-музыкальному творчеству и электронные музыкальные инструменты (синтезаторы и музыкально-цифровые станции), поскольку их применение способствует развитию мотивации детей к занятиям музыкой и приобщению к музыкальной культуре.

Охарактеризуем содержание процесса подготовки студента-музыканта к аранжировочной деятельности в педагогическом вузе. В первую очередь обоснуем направленность обучающей системы, опишем её цель и раскроем задачи, а затем опишем её структуру и раскроем содержание. Для развития профессионализма в данном творческом виде музицирования, несомненно, необходимы универсальные средства и методы его развития.

Аранжировка — это такой вид музыкально-творческой деятельности, при котором осуществляется видоизменение

оригинала музыки (её переложение, обработка), вплоть до его глобальных трансформаций, степень которых зависит от поставленных аранжировщиком художественных и исполнительских задач. При этом оригиналом для аранжировки может послужить и целое произведение, и музыкальный мотив, а художественным результатом в итоге является изменение качества звучания произведения, обусловленное обновлением его инструментально-исполнительского состава, а значит, и стиля исполнения. Это означает, что процесс аранжировки главным образом направлен на «стилизацию» и обновление (осовременивание) музыкального материала и напрямую зависит от музыкальных знаний, творческих навыков интонирования музыкального материала и его переинтонирования — интерпретации. При этом высказывание выдающегося классика русской музыки М.И. Глинки о том, что «создаёт музыку народ, а композиторы лишь аранжируют её», подчёркивает взаимосвязь аранжировки с процессом композиции, а также значимость этого вида искусства как универсального способа развития музыкальной культуры общества. И разноуровневые функции аранжировки, главными из которых яв-

ляются общественно- и личностно-преобразующие, должны использоваться в профессиональном музыкальном образовании с точки зрения их учебно-воспитательного потенциала [1, с. 85–99].

Универсальность аранжировочных навыков также обусловлена появлением современных музыкально-компьютерных технологий, которые открывают широкие творческие возможности для выбора музыкально-художественных средств звукового воплощения художественного замысла в произведении, для повышения музыкального мастерства и творческой самореализации. Кроме того, согласно концептуальной теории электронно-музыкального творчества И.М. Красильникова, новый вид произведения и продукт музыкального творчества — электронная аранжировка — включают и задействуют все основные звенья коммуникативной цепочки музицирования в онтогенезе и филогенезе — автокоммуникации импровизатора, коммуникации исполнителя, композитора и звукорежиссёра, программиста-создателя электронных звуков и пользователя современными электронно-музыкальными инструментами, — активизируя у музыканта навыки и инструментальной игры, и сочинения, и экспериментирования со звуком, и аналитического слушания [2].

В связи с этим учебно-аранжировочный процесс представляет собой сложную структурно-образовательную модель, которая с профессиональной точки зрения требует больших временных, интеллектуальных и энергетических усилий для овладения соответствующими навыками, в том числе навыками самостоятельной работы по музыкальному саморазвитию и самообразованию.

Если придерживаться точки зрения учёных-искусствоведов о том, что любой художественный шедевр является ценностью, а «ценность в пределе — это “вечная” ценность, то есть такая, которая “не подвержена” историческим превращениям и изменениям» [3, с. 139], то целью

обучения музыканта должно быть освоение аранжировки как способа создания высокохудожественного, выразительного и запоминающегося музыкального материала с помощью музыкального интонирования художественного смысла.

Следующим моментом является определение круга творческих задач по развитию музыкальной культуры музыканта-аранжировщика, а именно востребованные жанровые формы творческого музицирования. Здесь следует опираться на анализ концепций культурного развития. Сегодня в научном мире их множество, но в центре любой из них находится человек — субъект, носитель определённой культуры и социальных отношений. Актуальным в данном случае становится выявленная в науке культурологии «универсальная формула культурного развития», через призму которой можно «проследить развитие любого аспекта общественного сознания», в том числе музыкального искусства [там же, с. 140].

Первый — это инверсионный тип отечественной культурной динамики с характерной зависимостью от довлеющей общественной идеи (по Александру Ахизеру), когда на каждом этапе развития музыки выделяются дуальные оппозиции, необходимые для изучения (духовное и светское направление, петербургская школа и московская школа, Танеев и Скрябин, скрябинисты и Прокофьев, кубофутуристы и все остальные, элитарные и массовые жанры, образованная партийностью оппозиция реалистического искусства и буржуазного) [там же, с. 140–141].

Второй тип — тернарный, характерный для западной культуры, в котором бинарность (двоичность, полярность) дополняется третьим — срединным — элементом, обеспечивающим постепенность, эволюционный тип развития: он является «срединным», где отсутствуют крайности. «Середина» как культурная инновация возникла в результате преодоления дуальности в культуре

через поиск новой меры разрешения полярных точек зрения на познаваемый предмет посредством творческого наращивания нового содержания культуры» [там же, с. 143]. Господствующая на Западе медиационная логика объясняет желание личности познать себя как независимую, самостоятельную, развивающую в себе «срединную» культуру.

Этим двум существующим типам развития культуры и должны соответствовать поставленные музыкально-стилистические задачи аранжировки.

Поскольку медиация представляет собой процесс формирования новых для данной культуры альтернатив, а логика инверсии это явление медиации, то целесообразно начинать изучение музыкального языка с полярных музыкальных стилей в аранжировке, затем на основе освоенных различных классических отечественных и зарубежных традиций изучать более современные музыкальные направления, а после осуществлять поиск собственных альтернатив.

В музыковедении существуют две точки зрения на процесс творчества: сторонники музыкальной автономии понимают музыку как самоценность, независимую от внешних факторов и влияний, вторая же позиция придерживается контекстуальности музыки, то есть осознание её как части общей культуры, как контекста эпохи. В связи с этим мы полагаем, что аранжируемый музыкальный репертуар должен охватывать жанры как академической музыки, так и массовой музыкальной культуры.

После долгого периода древности и средневековья (когда музыка имела прикладное значение в разного рода церемониальных обрядах и бытовых ситуациях), эпох Возрождения и Просвещения (когда музыка считалась проявлением личностных и духовных ценностей) взгляд на нее как объективную бытийную ценность сначала модифицировался во взгляд гносеологический,

для которого музыка представляла собой познание, знак, значение, и в этом смысле — ценность. К XIX веку музыка стала осознаваться как элемент познания мира и воздействия мира на человека, что окончательно привело к представлениям автономности музыки и её «ценности как самостоятельного произведения» [там же, с. 144]. Но зародилась и историческая трактовка музыки, которая оперировала «внемузыкальными и даже внехудожественными критериями исторического развития [курсив наш. — Авт.]» [там же, с. 144]. Далее они будут рассмотрены как важная часть в содержании обучения аранжировке.

Методы и принципы упорядочивания аранжировочного процесса должны детерминироваться и другим не менее важным научным положением. Согласно эстетике автономии (в трудах немецкого музыковеда Э. Ганслика) и эстетике контекста (в работах Г. Шиллинга), музыкальный смысл есть результат работы слушательского сознания, и потому в основе образовательного процесса должно лежать «сравнительное музыко-слушание» [4] как средство обогащения личностного интонационного опыта, опорной базы из музыкальных представлений и впечатлений, влияющих на глубину и богатство индивидуального стиля автора-аранжировщика.

При этом, согласно эстетике автономии в музыке, внимание аранжировщика должно акцентироваться на логический аспект музыкальной ткани, а согласно эстетике контекста, — на эмоциональный и ассоциативный аспект. Также следует учитывать и другие научные изыскания сторонников эстетики автономии (Ганса Мерсмманна, Лео Дорнера), обосновавших смену музыкальных эпох и стилей, в результате которых была определена главная причина развития звуков и инструментария, а тембр и мелодия — представлены как вертикаль и горизонталь, уравнивание которых является поиском того самого «сред-

него пути» в развитии истории музыки, что должно привести в современном музыкальном образовании к изучению и гомофонно-гармонических, и разнообразных полифонических линейных стилей, включая стилистику авангардных течений в музыке. Безусловно, важное место в обучении искусству интонирования смысла должно быть уделено первоначально вопросам анализа, а затем и создания (композиции) лаконично-выразительных музыкальных интонаций, мотивов, тем.

Но, согласно мнению учёных по вопросам музыкального творчества, прежде чем сочинять самому, в первую очередь необходимо научиться искусству «подражания», копирования какого-либо композиторского стиля с целью выработки собственного авторского почерка [5]. С этой целью нужны навыки целостного и сравнительного музыкослушания, детального дифференцированного и интерпретационного анализа музыки — с точки зрения таких ответвлений музыкальной науки, как герменевтика, семантика, теория музыкального содержания.

В связи с этим для того, чтобы совершенствовать технику музыкального письма фактуры, необходимо начать с подражания стилистике наиболее выдающихся авторов — икон классического стиля (à la В.А. Моцарт, А. Вивальди), изучить их партитуры, труды по инструментоведению и инструментовке.

Музыка — это всегда часть всеобщей культуры. В современном мире, где музыка зачастую является контекстом социально-культурных событий и имеет прикладное значение, овладение искусством «аранжировки по случаю» для современного творческого человека (тем более музыканта) необходимо, и начинать его нужно с решения задач грамотного истолкования контекстов, а затем уже переходить к самостоятельному созданию контекстуальной музыки (к сценическим мероприятиям, сюжетам). Расшифровка медиатекстов и трактовка

разных музыкальных интерпретаций развивает медиаграмотность, требует знания законов герменевтики и аппарата семантики, теории содержания. В музыкальном образовании, как отмечают ведущие специалисты-музыковеды, «анализ собственно содержательных, смысловых компонентов, как правило, подменяется словесно-ассоциативными, чувственно-интуитивными характеристиками — не всегда адекватными авторскому замыслу. В связи с этим необходимо научиться пользоваться общезначимыми интонациями, включать их в свободное музицирование и импровизацию — и это одна из главных задач обучения» будущих учителей музыки [6, с. 63].

Познание сущности музыкального содержания невозможно без изучения истории создания произведения, биографических сведений о композиторе, а также изучения семантических фигур, выразительности мелодических фигур, качества метроритма, поскольку для каждой эпохи характерны мелодические коды, несущие информацию, поэтический сюжет своего времени. Образная сторона музыки зашифрована в композиционных элементах, понимание которых является основой творчества современного аранжировщика.

Музыкальная семантика, по мнению В.Н. Холоповой, «имеет целью нахождение значений, по своей природе претендует на научную точность». Музыковед выделяет более 50 видов музыкально-риторических фигур, основанных на различных элементах ладов, ритмов, интервалов, аккордов, хроматических ходов, восходящих и нисходящих движений мелодии, пауз и т. д. [7, с. 23].

Художественный смысл музыкального произведения раскрывается в результате слушательского музыкально-семантического анализа его текста. В качестве примера проанализируем мелодию одной из известнейших песен XX века *Bésame mucho* (перевод с исп. — «Целуй меня

крепче»), написанной в жанре кубинского болеро в 1931 году юной мексиканкой Консуэло Веласкес¹. Прозвучавшая на радио в 1940–41 годах, песня сразу стала популярной, что обусловило появление огромного количества вокально-инструментальных версий, а также инструментальных аранжировок (некоторые из них вошли в коллекцию «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8; 9]).

Секрет популярности песни волнует многих исследователей музыки и связан в первую очередь с ее содержанием. Согласно истории создания, Веласкес написала её ночью, после своего первого в жизни свидания, переполненная романтическими чувствами и страстью. В произведении нашли воплощение прекрасные мгновения жизни: чувство любви, желание первых поцелуев и ощущение беззаботной молодости — всё то, чем дорожит каждый человек и хранит в памяти и сердце.

Однако не только слова дали этой новелле о любви такую популярность и силу. Страстью поражает энергетический сплав проникновенного текста и знойной мелодии, которая звучит и будоражит сердца слушателей уже долгое время. Известно, что мелодические ходы автор заимствовала, вдохновившись арией «Quejas, o la Maja y el Ruiseñor» из испанской оперы *Goyescas* («Гойески») автора Энрике Гранадоса [9].

Рассмотрим музыкально-смысловое содержание данной новеллы о любви на основе семантических знаков, взяв в качестве примера один из множества вариантов (кавер-версий, оригинальных, литературных, вольных и эквиритмичных переводов) — наиболее удачный и выразительный, на наш взгляд, литературный перевод авторского текста Владимиром Щербаковым².

В основе музыкального материала лежит конструктивно-структурная тема-мотив, в основном из 4–5 звуков, порой робко, но настойчиво произрастаю-

щая из коротких трёхзвучных мотивов, из которых складывается знойно-страстная по характеру мелодия, волнообразно-кульминационная по строению, где восходящие и спадающие изгибы мелодического рельефа образуют выразительное единство музыки и текста. Последующий анализ песни основан на её мелодии (пример 1) и на переводе В. Щербакова.

Слова просьбы «Целуй меня» (т. 1) звучат настойчиво-нежно и тихо на одном повторяющемся звуке; следующая фраза призывного томления «целуй меня крепче» (т. 2–4), построенная на поступенно-восходящем мотиве, переходит в деликатно вопрошающую терцию, которая тут же робко ниспадает на секунду. Слова «Как если б ночь эта нашей последней была» (т. 5–6) выражают подъём, предвкушение любви, звучат на ещё более нетерпеливо-страстных речитативных звуках мотива, которые по несколько раз повторяются нотами трихорда, постепенно поднимаются и имеют ярко выраженный декламационный характер. Но тут же в конце слышна интонация сожаления — движение вверх с томной увеличенной секундой и с ниспадающей опустошающей квинтой (т. 6–7).

Слова «Целуй меня» (т. 9) теперь звучат словно с требовательной просьбой в повторяющейся интонации в верхней точке мотива на ноте *re* второй октавы, подготавливая кульминацию темы. Призыв «целуй меня крепче» (т. 10–11) в виде прямого нисходящего, страстного по характеру движения символизирует простое «земное», уже не платоническое притяжение двух любящих сердец.

Сомнения-метания на словах «Боюсь потерять, потерять» (т. 13) звучат в тонических стремительно-нисходящих изломанных арпеджио предкаденционного оборота; слова «я тебя навсегда» (т. 14–15) вызывают тревогу или тревожно-волнительное утверждение-упреждение, которые предвещают неминуемое драматическое расставание, выраженное в мелодии

Пример № 1
Besame Mucho

The image shows a musical score for the song 'Besame Mucho'. It consists of ten staves of music, numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. There are various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and phrasing slurs throughout the piece.

секвенционно-кружащими как бы стенающе-причитающими акцентированными звуками. На мысль о неизбежном расставании наводят и интонации душевного стоны и печальные интонации согласия, тихо возвращающиеся к устью в *ре миноре*.

В припеве звучат слова «Хочется видеть тебя мне, / С тобою быть рядом» на основе кружащих секвенций как волн настойчивой любовной мольбы (т. 17–18). В словах «в очи глядеться твои» (т. 19–20) проскальзывает мотив удивлённо-вопросительного взгляда-интонации.

Строчка «Только подумай, что может быть завтра» (т. 21–22) вновь вызывает волну душевного смятения. Слова «Мы будем уже очень, очень далеки» (т. 23–24) как предвестники одиночества и грусти выражают сомнение, которое ощущается за счёт завершаемых качаний нот и неустойчивым их в конце фразы.

Итак, музыкально-семантический анализ данной мелодии показал, что в ней

отражается всё выразительное богатство любовных чувств, переданы тончайшие оттенки эмоций, знаки которых очень точно переплетены со словами на уровне полного соответствия смыслу.

Популярность песни завоевала в том числе благодаря удачному и яркому профессиональному исполнению Сезарии Эворы³, которая спела её в духе морнов — грустных моряцких песен о тоске по дому, в которых смешались влияния латиноамериканской, европейской и африканской музыки жителей островов Кабо-Верде — Зелёного Мыса Западной Африки. В аккомпанементе используется страстный латино-американский ритм любовно-лирического характера — румба или босанова в неторопливом темпе, сопровождающийся традиционным набором мексиканских ударных, гавайской гитары в аккомпанирующей партии, сольных эпизодов (души романсового стиля) и ненавязчивого интеллигентного контрабаса с аккордовым дополнением партии фортепиано, сольных проведений меланхолического саксофона и нежной флейты в проигрышах, а также страстно-экспрессивной скрипки в связующих линиях.

Художественную выразительность усилила сочетаемость таких внетекстовых музыкальных параметров, как национальный испанский колорит, жанрово-стилевой вид романса-шансона; вокально-инструментальная форма исполнительства, где голос играет роль инструмента.

Заимствование музыкальной темы-мелодии для аранжировки является одним из распространённых способов её музыкального цитирования. С целью улучшения и красочного обогащения интерпретации аранжировщику необходимо расширить впечатления от инварианта. Для этого необходимо прослушать больше разнообразных исполнительских интерпретаций, впитывая разнообразие других вариаций в качестве личного интонационного опыта как опорного материала творчества. Это приведёт к более

оригинальному интонированию, возможно, генерированию своего авторского стиля и манеры исполнения. В качестве примеров можно обратиться к прослушиванию аранжировок с темпераментным вокалом Элвиса Пресли⁴, а также трогательно-душевным — в исполнении группы «Битлз» и Пола Маккартни, который тоже увековечил это простое до гениальности произведение⁵.

Таким образом, в построении обучающего аранжировочного процесса целесообразно придерживаться медиационного (западного) типа развития музыкальной культуры с формированием неизвестных несущественных альтернатив, с признаками тернарности, обеспечивающей постепенность эволюционного развития и автономии личностного самовыражения. Это путь, где отсутствуют крайности, золотая «середина» примиряет их и является альтернативой каждой в частности и в целом, она порождает поисковые идеи, в котором полистилистика и ретростиль являются характерными для совершенствования универсальной аранжировочной деятельности.

Построив образовательный процесс на выдающемся репертуаре и принципе соревновательности как методе, стимулирующем успех и достижения в творчестве, можно решить сразу несколько образовательных и воспитательных задач в педагогике.

Аранжировка как ценностное произведение искусства является частью развития музыкальной культуры. Она открывает перспективы для творческого самовыражения личности. Электронная аранжировка как продукт, востребованный в творческой практике, должна стать инструментом современного медиаобразования — музыкального образования с применением музыкально-компьютерных технологий. Это подтверждают требования стандартов WorldSkills по компетенции «Преподавание музыки в школе». Следовательно, медиаобразование подразумевает медиаграмотность,

владение информационными технологиями, гипертехнологиями. В образовании это означает использование электронных ресурсов — звукового оборудования, компьютерных программ и обучающих систем.

Востребованным примером обучающей системы в Башкирском государственном педагогическом университете им. М. Акмуллы (г. Уфа) стала образовательная среда, созданная лабораторией дизайна под руководством В.Э. Штейнберга [8]. Поскольку одно из центральных поисковых исследований научной школы и лаборатории «Дидактического дизайна» БГПУ — разработка инвариантных моделей универсальных учебных действий профессиональной деятельности в форме визуальных дидактических регулятивов логико-смыслового типа (ВДР-ЛСМ) и проектирование компьютерных обучающих программ субагентного типа на основе макро- и микронавигаторов логико-смыслового типа, то в контексте развития музыкального медиаобразования в БГПУ применение данной обучающей системы видится перспективной. Предполагается, что она может быть дополнена всевозможными ресурсами для развития универсальных музыкально-творческих действий учителя современной культурной формации (электронно-музыкальным инструментарием и различными опорными музыкальными шаблонами и материалами для обучения, решения разного рода образовательных задач).

Научная школа и лаборатория «Дидактический дизайн» под руководством В.Э. Штейнберга выбрала своим научным направлением теорию и технологию дидактического дизайна на основе ВДР-ЛСМ. Концепция основана на когнитивном моделировании знаний с помощью визуальных технологий на основе принципа многомерности и дидактических инвариантов. Ещё одним прикладным направлением исследования лаборатории стала разработка техноло-

гии сравнительного музыкослушания и музыкально-образовательного комплекса «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [там же], описание которого, а также подходы к созданию новых дидактических средств — визуальных дидактических регулятивов — представлено журналом «ИКОНИ» [10]. Данный проект основан на принципах многомерности и компоративизма. Компоративизм подразумевает сравнительный анализ школ, категориального аппарата, установление связей между родственными языками с целью воссоздания их более древних вариантов; изучение аналогий (стилей, сюжетов, интерпретаций и связей национальных направлений). При этом одним из созданных проектов стала моноантология из объединённых по тематическим разделам вариационных интерпретаций отдельно взятых музыкальных произведений, выполненных разными исполнителями/аранжировщиками. К примеру, аудиотека включила музыкальные коллекции на такие темы, как «Российская лирика», «Латинская лирика», «Избранное из джаза», «Классика и поп», «Золотые инструменты», «Вспоминая великих...» (певцов, композиторов, музыкантов), «Современники и старые мастера», «Памяти патриотов России», «Авторские вечера» и другие. В 2018 году к этому проекту был разработан компьютерный обучающий программный комплекс на основе HTML-редактора Adobe Dreamweaver Cs6, который имеет интуитивно понятный визуальный интерфейс, 217 веб-страниц с графическими и звуковыми объектами и решает поставленную задачу по ознакомлению слушателя с популярными мелодиями и пополнению культурологического багажа. Он успешно может использоваться в развитии общего музыкального кругозора массового пользователя. Дополнение данной обучающей дидактической системы познавательным музыкально-теоретическим и наглядно-практическим материалом по аранжировке позволит преподавате-

лям кафедры музыкального и хореографического образования БГПУ им. М. Акмуллы создать информационную учебную платформу для самостоятельного постижения азов и совершенствования навыков популярного электронно-музыкального творчества не только будущими учителями музыки — выпускниками педагогического университета, но и всеми любителями музыки.

В результате этого полученная музыкально-компьютерная программа по подготовке к аранжировочной деятельности будет обладать признаками обучающей системы, где станут осуществляться изучение книг и статей по аранжировке, индивидуальное практическое выполнение музыкальных заданий, самостоятельно выбранных пользователем по уровню сложности и времени исполнения, с возможностью самоконтроля (тестирования знаний и умений). В таком случае возникнет комфортная образовательная среда, где обучающийся сможет самостоятельно осуществлять макронавигацию и формировать собственные маршруты обучения.

Так как «развитие когнитивных средств инструментальной дидактики должно предшествовать повышению степени автоматизации обучающей системы, то предполагаемая система должна иметь инвариантно/вариативную основу построения содержания и этапов процесса учебной деятельности» [11, с. 57], включающую предметно-ознакомительный этап (постатейный историко-теоретический материал о музыке, глоссарий терминов и понятий), аналитико-вербальный этап (аналитико-речевой, наглядно-графический и звуковой в процессе сравнительного музыкослушания), этап, моделирующий творческие результаты по модулям-видам аранжировки (программно-фиксирующий произведения и мультимедиа-проекты в портфолио), и этап самоконтроля (листы-задания с комментариями аранжировок и результатами слуховых

тренажёров, задачки — гармоничско-полифонические эскизы аранжировки, перфомансы, диалогические этюды и миниатюры, вопросы и тесты по темам, музыкальные конструкты-дистракторы). Другими словами, должно реализовываться многомерное содержательное логико-смысловое моделирование знаний, осуществляться визуализация умений по аранжировке при помощи поддерживающих музыкальную деятельность когнитивных материалов (дидактических многомерных инструментов разного формата — аудио-, МИДИ-, видео- и графических, текстовых материалов, алгоритмов работы, схем-моделей, фрагментов партитур аранжировок разных стилей/жанров и семантических модусов — опорных шаблонов для аранжировки), навигация в материальном и нематериальном пространстве знаний и практических навыков аранжировки (осуществляемая благодаря виртуально-инструментальной поддержке с помощью встроенных рабочих станций и VST-инструментария), универсальных музыкально-компьютерных действий (звукозаписи и монтажа, приёмов графического ввода-нотонабора и вывода-воспроизведения звука) и отдельных специализированных компьютерно-музыкальных операций (МИДИ-игры и импровизации, автогармонизации и комбинирования звуковых пластов, звуковой обработки и редактирования, звукового синтеза и построения виртуального пространства).

Благодаря включённому в оболочку обучающей системы музыкально-компьютерному инструментарию, «поддерживающему выполнение запрограммированных действий: вывода справочного и учебного материалов из локальной базы обучающей программы и Интернета; активизации необходимых программ и редакторов для работы с текстом и графикой, включая специальный редактор» [там же, с. 58], образуется эффективная универсально-музыкальная среда. А при систематическом осуществлении

в ней дидактического дизайна музыки и авторской проектно-творческой деятельности у будущих учителей музыки можно постепенно сформировать высокохудожественную дидактико-технологическую компетентность.

Создание такого многомерного музыкально-компьютерного комплекса предполагает большую научно-исследовательскую деятельность, в том числе систематизацию музыкально-антропологической базы данных в качестве опорного интонационно-семантического словаря (банка нотных примеров-фрагментов из ярких художественных образцов музыкальных аранжировок) и взаимосвязанную работу коллектива специалистов разных областей — специалистов-музыкантов (преподавателей, композиторов, аранжировщиков, учёных) и инженеров-программистов.

При выполнении предстоящей работы необходимо опираться на такие требования, как научная обоснованность всех излагаемых областей — опора на достоверные источники и наглядность, обеспечение доступности предлагаемых электронных ресурсов, соответствие исторической хронологии развития музыкального искусства, грамотная систематизация согласно областям знаний, художественная ценность материала и качество его отображения, постепенность усложнения задач по уровням их прохождения и корреляция предлагаемых контрольно-оценочных материалов.

Данная система может использоваться как электронный контент для самостоятельной творческой работы педагогов-музыкантов, работников культурно-социальной сферы, в том числе для людей, увлечённых музыкой и самообразованием.

Медиаобразование будущих учителей музыки является важным инструментом развития личностной музыкальной культуры и самообразования. Тогда как культура представляет собой модель смыслов, а музыкальное искусство — игру в слу-

чайные результаты художественных актов. Современное музыкально искусство видится как компиляция текстов, где оттачивается мастерство интерпретации, а в результате его постижения на основе музыкально-компьютерного творчества формируются необходимые универсальные и профессиональные компетенции будущих педагогов-музыкантов.

Проект «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8] охватывает большое разнообразие музыкальных шедевров мировой классики, пронизанной современностью интерпретаций.

В представленных инструментовках классика сочетается с современными ритмами, пришедшими из джаза как основы множества современных эстрадных стилей. Одним из определяющих направлений для развития аранжировочных компетенций можно назвать симфоджаз, который при обучении созданию электронной композиции обретает ведущее значение. Благодаря соединению академической музыки и джаза рождаются интересные версии оркестровок, с помощью которых продляется жизнь многих классических произведений. Основная цель электроакустической аранжировки заключается в приспособлении музыкального материала к условиям исполнения. Безусловно, трактовка популярных мелодий необходима и для того, чтобы они не забывались с течением времени, в том числе и вследствие изменения вкусовых предпочтений слушателей. Задача автора — преподнести известную мелодию, используя яркие эффекты и тенденции передового искусства.

Процесс создания музыкального оформления классических произведений в современные обработки и есть процесс аранжировки как путёвки в дальнейшую жизнь мелодиям. К примеру, саундтрек любого кинофильма чаще всего представляет собой музыкальную тему, изложенную симфоническими средствами. Другим примером является произведение рок-музыки, которое может быть

обработано в танцевальном стиле и перенесено в среду ночного клуба. Арсенал звуковой палитры в руках умелого музыканта позволяет ему воплотить в самых простых и в том числе известных мотивах неординарные художественные идеи, создать из одного и того же интонационного зерна *разные по смыслу* композиции. В результате творческих исканий (своего рода музыкально-исследовательской деятельности) по созданию нового аккомпанемента, подбору разных тембров, корректировке темпо-ритма, оформления нового стилистического строя может быть осуществлена полная трансформация шедевра с видоизменением основной музыкальной линии, но с сохранением идеи, образа и эмоциональной составляющей. Кроме того, может быть частично изменён аккомпанемент произведения или сама мелодия, её музыкальный размер, тембр; а также идейный замысел автора, в результате чего полученный вариант звучания может вовсе не совпадать с оригинальным. Последнее характеризует *производное творение* — аранжировку, предполагающую «получение прав у автора на такую “редакцию” или использование мотивов произведения в своих целях» [4, с. 81].

Одним из видов транскрипций, или переложений, является «живая» интерактивная аранжировка, исполняемая ансамблем/оркестром инструментов (джем-сейшен). Но она является самым сложным видом данной области искусства, поскольку помимо владения академической музыкой, требует отличных исполнительских навыков джазового музицирования и умения импровизировать.

Популярной инструментовкой *real time* такого рода занималось немного музыкантов, и только наиболее талантливые, выдающиеся, такие как, например, известный джазист Ойген Цицери, стали известны во всем мире. Он играл вариации на академическую музыку, создал множество проектов в стиле роко-

ко-джаза. Один из них — транскрипция «Свингующий Чайковский», куда вошли мелодии из циклов «Детский альбом» и «Времена года» композитора.

Задаваясь вопросами обучения такой деятельности, отметим, что джазовая аранжировка является наиболее сложным уровнем музыкального творчества и мастерства, требующим для исполнения таких интерпретаций не только знаний и умений выстраивать фактуру, но и глубинного понимания того, как формируется художественная концепция произведения, хороших технических навыков игры и гармонизации на клавишном инструменте, знаний разнообразных джазовых стилей, владения способами импровизации.

В связи с этим считаем, что одной из важных форм обучения музыканта аранжировке для достижения им высокого уровня является игра классических образцов на электронно-клавишном синтезаторе/рабочей станции в разных музыкальных стилях, а на начальном этапе — с использованием фактурно-стилевых паттернов в автоаккомпанементе. Трансформация мелодических рисунков под несвойственные им современные джазовые ритмы позволит быстрее научиться по-настоящему овладеть искусством живой импровизации. Проекты в виде музыкальных попури станут для будущих педагогов-музыкантов хорошим демонстративным материалом и вызовут большую заинтересованность в творчестве.

Одной из виртуозных интерпретаций, включённой в подборку проекта «Жизнь замечательных мелодий» В.Э. Штейнберга [8], является «Баркарола» из альбома «Времена года» П.И. Чайковского. Неповторимое обаяние пьесы заключается в выразительном отражении композитором картин природы и красивейших видов Петербурга («русской, северной Венеции»), водных каналов и многочисленных рек, жизни его людей и трепетных чувств. Известно, что баркаролой в ита-

льянской музыке (в переводе *barca* — лодка и *rollar* — качать) называли песню лодочника, гребца, рыбака певучего спокойного характера, небыстрого ровного темпа, обычно в размере 6/8, где в аккомпанементе слышна мерно колышущаяся триольная фигура. Пьеса переходного типа объединяет черты баркаральности (плавный ритм, арпеджиато в аккордах — в конце эпизода и коды) и романсовости (песенный характер), поэтому размер у неё не трёхдольный, как свойственно баркарале, а четырёхдольный, так как в ней отсутствуют трёхдольные группировки, характерные для размера 6/8. П.И. Чайковскому удалось придать музыке особый характер покачивания своеобразной ритмической фигурой в сопровождении в крайних частях и синкопированным ритмом среднего эпизода. В результате получился новый тип баркаралы — элегии с широтой русского характера.

Стихотворение А. Плещеева, взятое в качестве эпиграфа к данной пьесе⁶, позволяет воспринять её как приглашение выйти на берег, подойти ближе к воде и с упоением внимать музыкальное произведение под лёгкий шум водяных струй, шелест деревьев на берегу... Потому можно также сказать, что эта пьеса — элегический романс.

Произведение написано в сложной трёхчастной форме с серединой-эпизодом, контраст которой достигается не только мелодико-ритмическими средствами, но и сменой фактуры, тембров, темпов. В первой части широко льющаяся тема в *соль миноре* русского песенного склада звучит тепло и выразительно в меццо-сопрановом регистре как «песня без слов». Спокойная мелодия гаммообразного движения (гамма как символ простоты и основа кантиленности) включает минимум острых ритмических фигур и сопровождается простыми гармониями. Ответная нисходящая волна из секвенций на опевании устойчивых ступеней в медленном темпе произво-

дит впечатление томительно-созерцательного развёртывания чувств. Мелодия как бы «раскачивается» на волнах сопровождения, напоминающего традиционные для баркаролы гитарные, мандолинные переборы. В то же время гомофонно-гармоническая фактура ассоциируется с аккомпанементом городского романса. Обилие доминантовых гармоний уводит основную тональность то в одну, то в другую сторону (*в re minor, si бемоль мажор*).

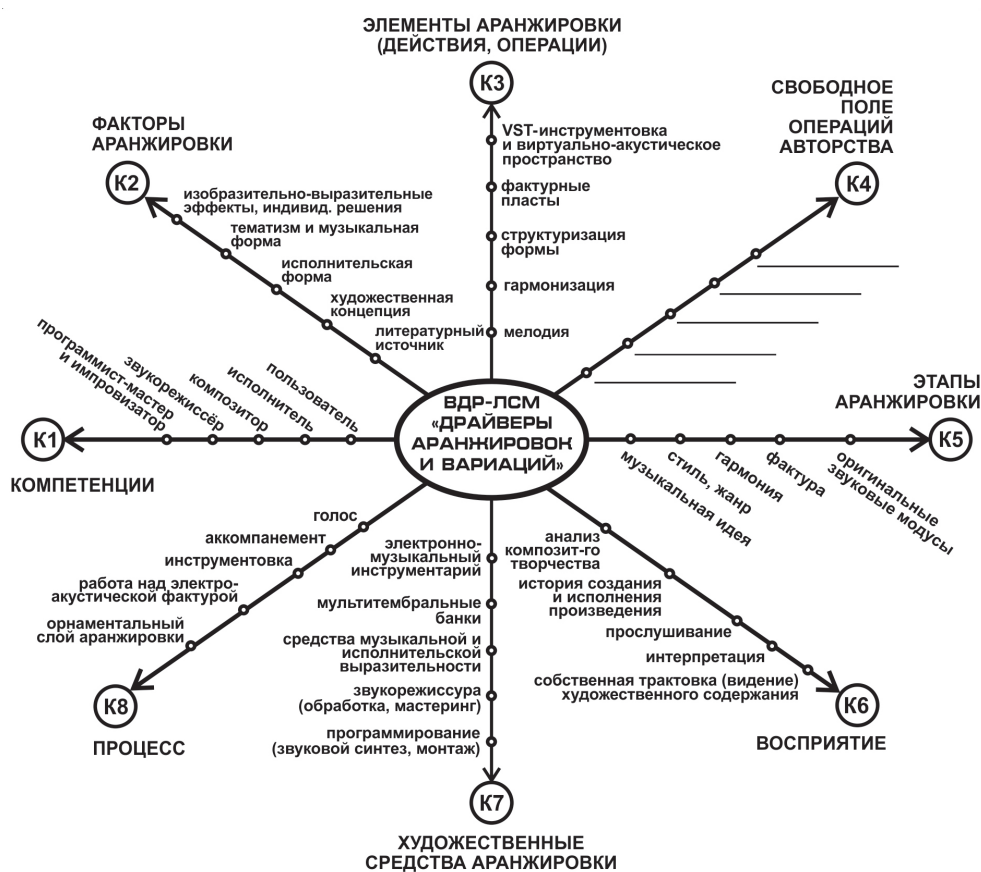
После меланхолической первой части звучит эпизод в *соль мажоре* в темпе с постепенно ускоряемым движением, с контрастным ритмом и инструментальным звучанием, задавая русской теме задорный, игривый характер. В основе аккордовая техника и «поющая» гармония. Затем после небольшого ускорения вступает в свои права аккордовая фактура, сочетание стаккато с акцентированными опорными точками мелодического рисунка, аккордовые скачки, динамические нарастания, заканчивающиеся бурной цепью арпеджированных аккордов *fortissimo*. По ходу развития музыка приобретает восторженный характер, даже слышатся шумные и быстрые всплески волн. Арпеджированные «удаляющиеся» в верхний регистр вводные септаккорды изображают колыхание воды. Но затем всё успокаивается и возвращается прежняя тема.

В репризе повторение не буквальное. Теме в меццо-сопрановом регистре (женский голос) как бы вторит баритоновый тембр (голос мужской). Звучит выразительный разговор с вопросами и ответами, с близко сходящимися и отдаляющимися интонациями как диалог двух наконец встретившихся равнодушных друг к другу людей, и становятся понятными и сентиментальность настроения первой части, наполненного томлением ожидания, и бурлящая радость и восторженность в средней части. Кода с характерной ей гармонической устойчивостью и постепенно растворяющимися,

как бы машущими вслед рукой арпеджированными аккордами даёт понять, что влюблённые удаляются, всё замирает и остаётся опустевший пейзаж на берегу.

В целом пьесе можно назвать утончённым фортепианным романсом. Красочность инструментовки подчинена большой выразительности, потому что у каждого технического приёма есть образное смысловое значение. Фортепианная фактура основана на обилии имитаций, помогающих ведущей мелодии, контрастах, возникающих и исчезающих дополнительных темах в средних голосах, мелькающих среди плавного течения мелодии подобно тому, как роятся в голове влюблённого героя сотни переплетающихся мыслей в минуты задумчивого ожидания своей любимой на берегу. В то же время такую музыку можно сравнить с красочным июньским живописным полотном художника. Таким образом, эта музыкальная картина — не просто пейзаж на берегу реки, а душевное состояние человека, прислушивающегося к дыханию летней ночи, в глубокой задумчивости отдавшегося чувству покоя, общения с природой.

Использование знаний музыкального материала, музыкально-исполнительских, композиторских, звукорежиссёрских навыков построения музыкальной формы и оркестровой фактуры инструментовки и виртуальной акустики звучания, а также навыков создания оригинального саунда с помощью элементов звукового синтеза — одним словом, использование многочисленных художественно-электронных средств, целевых действий и промежуточных локальных операций как драйверов аранжировок и вариаций предполагает владение определёнными компетенциями аранжировщика, представленными в виде логико-смысловой модели (ил. 1), которые включают главные компоненты аранжировочного творчества.



Ил. 1. Визуальный дидактический регулятив «Драйверы аранжировок и вариаций»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Besame Mucho* в исполнении трио *Los Panchos*, запись 1956 года, см. <https://www.youtube.com/watch?v=Mv7hOq57-aw> и транскрипция в исполнении автора, запись 1990 года, см. <https://tvisternr1.livejournal.com/608508.html> (дата обращения: 09.01.2020).

² Текст песни *Besame Mucho* в переводе В. Щербакова:

Целуй меня, целуй меня крепче,
 Как если бы ночь эта нашей последней была.
 Целуй меня, целуй меня крепче —
 Боюсь потерять, потерять я тебя навсегда.
 Хочется видеть тебя мне,
 С тобою быть рядом, в очи глядеться твои.
 Только подумай, что может быть завтра
 Мы будем уже очень, очень далеки.
 Целуй меня, целуй меня крепче,
 Как если бы ночь эта нашей последней была.
 Целуй меня, целуй меня крепче —
 Боюсь потерять, потерять я тебя навсегда.

³ *Besame Mucho* в исполнении Сезары Эворы см. на сайте <https://www.youtube.com/watch?v=eSwT-Dne2Ww> (дата обращения: 09.01.2020).

⁴ *Besame Mucho* в исполнении Элвиса Пресли см. на сайте <https://www.youtube.com/watch?v=uPmXji001Os> (дата обращения: 09.01.2020).

⁵ *Besame Mucho* в исполнении группы «Битлз» и Пола Маккартни см. на сайте <http://www.youtube.com/watch?v=dg48JepkiRo> (дата обращения: 09.01.2020).

⁶ Эпиграф к «Баркароле» П.И. Чайковского из цикла «Времена года»:
 «Выйдем на берег, там волны
 Ноги нам будут лобзать,
 Звёзды с таинственной грустью
 Будут над нами сиять».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Заббарова М.М. Информационные технологии как фактор самообразования будущего учителя музыки: монография. Уфа: БГПУ имени М. Акмуллы, 2018. 224 с.
2. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования : дис. ... доктора пед. наук: 13.00.02. Москва, 2007. 494 с.
3. Рябчевская Ж.А. Музыкальная культура в условиях бинарного и тернарного типа социокультурной динамики // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 1 (1). С. 139–145.
4. Политаева Т.И. Использование аранжировок на уроках музыки в современной школе: теория и практика // Педагогический журнал Башкортостана. 2019. № 5 (84). С. 80–88.
5. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности: теория и практика : учебное пособие / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова [и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. Москва: Academia, 2003. 366 с.
6. Шаймухаметова Л.Н. О концепции научных разработок лаборатории музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова // Проблемы востоковедения. 2015. № 3 (69). С. 61–67.
7. Холопова В.Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 1. С. 20–28.
8. Интересные факты о песне. URL: https://music-facts.ru/song/Consuelo_Velazquez/Besame_Mucho/ (дата обращения: 09.01.2020).
9. Штейнберг В.Э. Завершение поисково-экспериментального проекта «Жизнь замечательных мелодий» // Педагогический журнал Башкортостана. 2019. № 2. С. 141–144.
10. Штейнберг В.Э. Современный визуальный дидактический регулятив в проекте «Жизнь замечательных мелодий» // ИКОНИ. 2019. № 3, С. 65–76. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>.
11. Штейнберг В.Э., Давлетов О.Б. Концепция компьютерной обучающей системы «DMT_DESIGN(SA). 1» // Образовательные технологии. 2013. № 1. С. 55–62.

Информация об авторах:

Заббарова Маргарита Магнавиевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального и хореографического образования, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (г. Уфа, Россия).

Политаева Татьяна Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального и хореографического образования, научный сотрудник Научно-исследовательской лаборатории моделирования визуальных регулятивов логико-смыслового типа, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (г. Уфа, Россия).

REFERENCES

1. Zabbarova M.M. *Informatsionnye tekhnologii kak faktor samoobrazovaniya budushchego uchitelya muzyki: monografiya* [Information Technologies as a Factor of Self-education of the Future Music Teacher: Monograph]. Ufa: BGPU imeni M. Akmully [Ufa: Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla]. 2018. 224 p.
2. Krasil'nikov I.M. *Elektronnoe muzykal'noe tvorchestvo v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya : dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk: 13.00.02* [Electronic Musical Creativity in the System of Art Education : Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogical Sciences: 13.00.02]. Moscow, 2007. 494 p.

3. Ryabchevskaya Zh.A. Muzykal'naya kul'tura v usloviyakh binarnogo i ternarnogo tipa sotsiokul'turnoy dinamiki [Musical Culture in Conditions of Binary and Ternary Type of Socio-Cultural Dynamics]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2006. No. 1 (1), pp. 139–145.
4. Politaeva T.I. Ispol'zovanie aranzhirovok na urokakh muzyki v sovremennoy shkole: teoriya i praktika [Using Arrangements in Music Lessons in a Modern School: Theory and Practice]. *Pedagogicheskiy zhurnal Bashkortostana* [Pedagogical Journal of Bashkortostan]. 2019. No. 5 (84), pp. 80–88.
5. Kirnarskaya D.K. *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: teoriya i praktika : uchebnoe posobie* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice : Textbook]. D.K. Kirnarskaya, N.I. Kiyashchenko, K.V. Tarasova [and others]; edited by G.M. Tsypin. Moscow: Academia, 2003. 366 p.
6. Shaymukhametova L.N. O kontseptsii nauchnykh razrabotok laboratorii muzykal'noy semantiki UGAI im. Zagira Ismagilova [About the Concept of Scientific Developments of the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov]. *Problemy vostokovedeniya* [Problems of Oriental Studies]. 2015. No. 3 (69), pp. 61–67.
7. Kholopova V.N. Muzykal'naya germeneytika, muzykal'naya semantika, muzykal'noe sodержanie: sravnenie vozmozhnostey [Musical Hermeneutics, Musical Semantics, Musical Content: Comparison of Possibilities]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins' Academy of Music]. 2015. No. 1, pp. 20–28.
8. *Interesnye fakty o pesne* [Interesting Facts about the Song]. URL: https://music-facts.ru/song/Consuelo_Velazquez/Besame_Mucho/ (access date: 09/01/2020).
9. Shteynberg V.E. Zavershenie poiskovo-eksperimental'nogo proekta "Zhizn' zamechatel'nykh melodiyy" [Completion of the Search and Experimental Project "Life of Wonderful Melodies"]. *Pedagogicheskiy zhurnal Bashkortostana* [Pedagogical Journal of Bashkortostan]. 2019. No. 2, pp. 141–144.
10. Shteynberg V.E. Sovremennyy vizual'nyy didakticheskiy regulyativ v proekte "Zhizn' zamechatel'nykh melodiyy" [Modern Visual Didactic Regulation in the Project "Life of Wonderful Melodies"]. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 65–76. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.3.065-076>.
11. Shteynberg V.E., Davletov O.B. Kontseptsiya komp'yuternoy obuchayushchey sistemy "DMT_DESIGN(SA). 1" [The Concept of the Computer Training System "DMT_DESIGN (SA). 1"]. *Obrazovatel'nye tekhnologii* [Educational Technologies]. 2013. No. 1, pp. 55–62.

Information about the authors:

Margarita M. Zabbarova, Ph.D. (Pedagogic), Associate Professor at the Department of Music and Choreographic Education, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (Ufa, Russia).

Tatiana I. Politaeva, Ph.D. (Pedagogic), Associate Professor, Head of the Department of Music and Choreographic Education, Researcher at the Research Laboratory for Modeling Visual Regulators of Logical-Semantic Type, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (Ufa, Russia).

Статья поступила в редакцию 15.08.2021; одобрена после рецензирования 10.09.2021; принята к публикации 08.11.2021.

The article was submitted 08/15/2021; approved after reviewing 09/10/2021; accepted for publication 11/08/2021.

