Розділ 1

МАЙСТЕР-КЛАС:
Тетяна Вєркіна

УДК [78.071.2 : 786.2] : 159.932

Татьяна Веркина

ТВОРЯЩИЙ СЛУХ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТА

В отличие от творческих исканий композитора, могущего позволить себе «писать в стол» – ведь плоды его вдохновения сохраняются для будущего в нотной записи – деятельность исполнителя немыслима без сиюминутного признания современников, активного завоевания их симпатий, оправдания надежд и ожиданий. Сегодня публика ждёт от исполнителя, пожалуй, того же, что и всегда: потрясения от встречи с искусством. Вызвать это потрясение непросто. Чтобы достичь желаемого эффекта, исполнителю приходится выяснять для себя два принципиальных вопроса: *чем*, собственно, заинтересовать / затронуть слушателей и *как* это сделать. Нынешнее поколение музыкантов часто одержимо решением второго вопроса (видимо, полагая, что заботиться о содержании музыкального произведения после композитора излишне). Сказанное в полной мере относится к фортепианному исполнительству. Берутся усложнённые редакции, к ним добавляются дополнительные головоломные трюки, и успех обеспечен. На таком концерте следишь за посадкой пианиста, положением его рук, обращаешь внимание на то, какая используется аппликатура, как рассчитываются скачки. Но совершенно выпускаешь из виду, что звучала, скажем, *соната Шуберта*! Усложнение, варьирование повторов,

безусловно, разнообразило шубертовские «божественные длинноты». Быть может, слушатель и не скучал. Однако в нём так и не проснулось чисто шубертовское ощущение быстротечности жизни, красоты её мгновений. Ведь жизнь композитора была такой короткой, он так стремился к счастью. На миг казалось: вот оно, близко, свет блеснул – и вновь – обречённость. Но это чувство так и не кольнуло иглой в самое сердце.

Отсутствие кровной заинтересованности в том, *что* звучит, постепенно приводит к инфляции художественных ценностей в академическом исполнительстве, следствием чего становится поверхностность музыкального опыта. Это заметно проявляется на конкурсах, где акт исполнения превращен в спорт. В таких конкурсных испытаниях музыкант проходит, прежде всего, проверку на выдержку и выносливость. Исполнение программы становится похожим на спортивный бег: чем быстрее, тем лучше. Дистанцию определяет протяжённость произведения. Однако научиться играть быстрее, виртуознее – не самое главное в музыкальном искусстве. Ведь исполнение музыки – это опыт *исполнительского интонирования* как «процесса осмысленно-выразительной, в его направленности на слушательское восприятие, звуковой реализации музыкального произведения» [4, с. 36].

«Исполнительское интонирование» обычно связывается с качеством «исполнительских оттенков», их согласованностью, уместностью в каждом конкретном случае. А. Малинковская, автор ряда исследований, посвящённых искусству фортепианного интонирования, предлагает называть такое взаимодействие художественных средств исполнения «интонационно-пианистическим комплексом» [4; 5], выделяя в его структуре три уровня:

- двигательно-пианистическую сферу (организация игрового аппарата, туше, аппликатура);
- звуковую сторону организации интонационного процесса (педаль, тембро-динамика, динамика, артикуляция);
- временную сторону организации интонационного процесса (агогика, метроритм, темп) [4, с. 109].

Между тем, в представленной модели «интонационно-пианистического комплекса» исключается базовый для любого музыканта-практика уровень – *слуховой*. ***Цель данной статьи*** состоит в том,

чтобы раскрыть значение активной работы слуха для профессионального пианиста.

«Основа музыки: быть в тоне, в данной системе сопряжения звуков. Иначе нет смысла в исполнении», – замечает Б. Асафьев [1, с. 217]. Однако «быть в тоне» – «интонировать» – невозможно при отсутствии музыкального слуха. В «Словаре русского языка» С. Ожегова понятие «музыкальный слух» рассматривается как «способность *правильно*[1] воспринимать и воспроизводить музыкальные звуки» [9, с. 674]. Точность интонирования в музыкально-исполнительской практике определяется наличием хорошо развитого звуковысотного слуха. Эта точность важна не только для скрипача или вокалиста, но и для пианиста.

Н. Переверзев различает два вида музыкального интонирования: «1) при игре на фортепиано, органе, арфе, аккордеоне, гитаре и т. д. исполнители пользуются уже ранее настроенными по высоте звуками; 2) вокалисты, скрипачи, виолончелисты и другие самостоятельно творчески воспроизводят нужную им высоту звуков. Только в этом последнем случае можно говорить о плохой или хорошей, чистой или фальшивой, художественной или маловыразительной интонации» [4, с. 44].

Действительно, на первый взгляд, конструктивные особенности рояля, его механико-акустическая основа освобождают пианиста от необходимости слухового контроля звуковысотной стороны исполнения и, соответственно, от необходимости активно добиваться чистоты интонирования. Однако, как справедливо утверждал Б. Асафьев, «не интонирующих инструментов нет», «интонационность свойственна всем инструментам, но в каждом выступает качественно особо. “Тоновость”, т. е. напряженность звукоизвлечения и выражения (“произнесения”), ведёт к различной степени “весомости” интервалов. Дыхание и ритм управляют звуконепрерывностью и образовывают “мелодийность”. Тембр определяет эмоциональный тонус, выражение» [1, с. 362].

Практика творческой деятельности исполнителя-пианиста как «правильного воспроизведения», «интонирования» обнаруживает

[1] Курсив наш. – *Т. В.*

необходимость в максимальном развитии музыкального слуха. «Музыканты-практики, в отличие от слушателя, должны постоянно поддерживать более активное состояние своего слуха в любом его проявлении. Это означает, что слух, как внешний анализатор, входит во взаимодействие с памятью, включается в системы музыкального опыта, ассоциативных связей. Он связан с музыкальным мышлением, с аналитической, логическими функциями, оценочной деятельностью мозга, эмоциональной настройкой и так далее. Весь этот сложнейший "аппарат" нацелен на созидание: у композитора – это произведение в его нотном выражении, у исполнителя – созидание высокохудожественного звучания» – отмечает Ю. Рагс [12, с. 77]. Исследователь ставит задачу развития *системных* представлений о музыкальном слухе, что предполагает выход за пределы звуковысотности [11].

Одним из первых границы понимания музыкального слуха раздвинул Н. Гарбузов, выдвинувший теорию его зонной природы. Отталкиваясь от законов акустики, он проанализировал особенности восприятия громкости, длительности, тембра, а не только высоты звука [7]. Временн*ы*е отношения (темп, ритм, агогика) с музыкально-слуховых позиций впервые представил Е. Назайкинский. По мнению исследователя, слух – это «многообразно проявляющаяся человеческая способность, направленная на звуковые процессы действительности, притом в наибольшей мере на особенности музыки как звукового искусства»[2] [8, с. 172].

А. Леонтьев выявляет важнейшие звенья в любой слуховой системе: «приемник – "рецепторный" механизм, звено, относящееся к центральной нервной системе; двигательное, моделирующее звено, в частности, голосовые связки, реальная или скрытая активность которых сопровождает восприятие высоты тона – "эффекторный" механизм» [3, с. 152–183]. «…Именно включение связок при воспроиз-

[2] Как пишет Е. В. Назайкинский, «слух в целом можно рассматривать как органическую совокупность связанных друг с другом, но в то же время достаточно автономно функционирующих систем, каждая из которых, пользуясь общим входным механизмом слуха, выбирает из всей сенсорной материи лишь свой специфический материал и, обрабатывая его, анализируя, превращает в соответствующие тому или иному типу деятельности образы восприятия, представления, в мыслительные единицы, всякий раз особого содержания» [8, с. 172].

ведении звука определенной высоты оказывается эффективнейшим средством формирования звуковысотных представлений и тонового звуковысотного слуха, контролирующего интонационную сторону не только пения, но также … исполнение на музыкальных инструментах» – подчеркивает Б. Асафьев [1, с. 173]. Слуховая активность исполнителя, по Асафьеву, состоит в том, чтобы «научиться слышать… музыку в одновременном охватывании всех ее компонентов, раскрывающихся слуху, но так, чтобы каждый миг звукодвижения осознавать в его связи с предыдущим и последующим» [1, с. 180]. Учёный постоянно говорит о необходимости трудиться над тем, чтобы «чередование звуков в музыке оценивалось слухом с позиции голосового движения, то есть как их интонационное сопряжение» [1, с. 184].

Слух как активный контрольный орган постоянно фигурирует в методической фортепианной литературе. Ф. Блуменфельд полагал, что «высший» музыкальный слух должен включать как тонкую дифференциацию элементов музыкальной ткани в их одновременности (по вертикали) и в их последовательном течении (по горизонтали), так и способность представлять музыку и оперировать своими представлениями (внутренний слух) [2, с. 78]. Об активности внутренних слуховых представлений говорил и К. Мартинсен, подчеркивавший, что в сознании исполнителя находятся только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию, заранее слышимая как звучащая, «точка атаки» на клавиатуре [6].

Степень активности слуха зафиксирована в русском языке, как подмечает Е. Назайкинский, в существовании двух глаголов – «*слышать*» и «*слушать*» [8, с. 185]. В словаре С. Ожегова читаем: «*Слышать*[3]. 1. Различать, воспринимать что-либо на слух 2. Обладать слухом. 3. Получать какие-нибудь сведения. Узнавать. 4. Замечать, чувствовать.

Слушать. 1. Направлять слух на что-то. <…> 3. Изучать, посещая лекции. 4. Исследовать на слух (как врач больного) …» [9, с. 674].

По справедливому утверждению Е. Назайкинского, «слышание стало пассивным, слушание – активным. Пассивное слышание оказалось опаснейшей привычкой, и вот результат: даже старательное слушание

[3] Курсив наш. – *Т. В.*

не всегда приводит к слышанию – подводят саботирующие, заленившиеся, редуцированные механизмы восприятия» [8, с. 185]. Свою мысль исследователь поясняет так: «Музыкальное звучание при попутном рассеянном слушании уподобляется сигарете, курение которой заполняет время, создает видимость деятельной активности. И привычку к подобного рода слушанию, по-видимому, столь же трудно искоренить, как и бросить курение» [8, с. 195]. Далее подводится итог: «Интонационный слух, опирающийся на активность связок, на певческие ассоциации, является основным при слушании музыки» [8, с. 202]. Добавим: не только при слушании, но и при *исполнении* музыки.

Понять природу «слышания» и «слушания» как основы музыкальной деятельности помогает установленное в психологии и философии принципиальное различие между перцептивным и когнитивным восприятием. Последнее включает также интерпретацию объекта: «в*и*дение как…». По аналогии можно предположить, что слуховое восприятие, включающее понимание (интерпретацию) полученного сигнала, можно рассматривать как *слушание*. Развитие идеи «в*и*дения как…» позволяет представить восприятие звука как «простое» (то есть «слышание») и «понимающее» (то есть «слушание»). В зависимости от этого глаголы «слышать» и «слушать» получают разный смысл.

Действительность обладает множеством *скрытых* значений. Познавая мир, человек получает неизмеримо больше информации, чем способны напрямую доставить ему органы чувств. Мы в состоянии воспринимать не только внешний, «данный в ощущениях», аспект мира, но и абстрактные объекты: зло и ложь, суть вещей и суть дела. Образуемый нашим опытом, знанием механизмов жизни, интуицией, представлениями контекст позволяет осуществить сдвиг в сторону *понимания* смыслов воспринимаемых нами звуковых данных. *Слушать* можно не только звуки, но и *тишину*.

Слушание, как и молчание, принадлежит к сфере языка. Язык вообще, и музыкальный язык в частности, не был бы реализован в диалоге, если бы «говорению» изначально не предшествовало бы слушание, разумеемое как «внятие», понимание Другого. Молчанию также можно внимать. Ведь мы говорим о «красноречивом» молчании. Примером подобного «красноречивого молчания» может служить известный опус Дж. Кейджа, требующий от исполнителя особого «виртуоз-

ного» интонирования гипертрофированной паузы, заполнившей всё пространство музыкального произведения. Такое интонирование сумел блестяще продемонстрировать в концертном исполнении пьесы А. Любимов. Публика напряженно вслушивалась в тишину говорящего молчания пианиста, воспринимавшегося, как реплика в диалоге. Это молчание не было немотой, поскольку немым зовётся тот, кто лишён возможности говорить, кто, хотя и присутствует при разговоре, сам, однако, не принимает участия в нём. Молчание позволяло понять нечто, возможно, отчётливее, чем если бы артист говорил, озвучивая свои мысли. Молчание обнаружило диалогические свойства, ибо тот, кто в нужный момент молчит, говорит о многом.

Слышание может «наполняться» только синхронным с ним восприятием мира, входящим в круг реального звучания. Оно объемлет только конкретную единичную данность, взятую в одном из своих аспектов: в аспекте слышимого. *Слышание* пассивно, его объект задан ситуацией в мире. Он осознаётся, но не выбирается.

Слушание не зависит от актуального состояния мира. В нём задействована воля, производящая выбор между альтернативными суждениями. Звучащее должно быть идентифицировано, то есть опознано как нечто известное индивиду, отнесено к классу, если это объект, интерпретировано, если это ситуация или событие. Идентификация составляет необходимый компонент процесса *слушания.* Значение глагола *«слышать»* определяется как «воспринимать слухом». Концепт «*слушать»* включает в процесс восприятия также идентификацию объекта. Для музыкальной практики значительно важнее второе.

Применение глагольной пары «слушать» и «слышать» обусловлено контролируемостью ситуации (действия) со стороны воспринимающего. Характерно, что в императивной форме используются только «контролируемые» глаголы, то есть глаголы, обозначающие контролируемые действия: «слушай!». Понятие контролируемости становится ключевым при употреблении глаголов, выражающих волеизъявление, относящихся к области воли. «Контролируемые» глаголы выражают нашу волю, наш выбор. Воля же принадлежит сфере мышления, сознания. «Воля всегда есть в том месте, – отмечает С. Уэйтман, – где есть мышление, ожидая момента, когда ее делом станет держать мышление, продолжать мышление, прекращать мышление, направлять

мышление и, главное, изменять направление мышления. Говорить о воле вне ее отношения к мышлению бессмысленно, она есть только в мире сознания» [10, с. 32]. Итак, контролируемое действие всегда совершается нарочно, умышленно, намеренно. «Слушать» – глагол воли (интенции). Воля всегда сознательна (ментальна). Желание – иррационально. Выбор требует мотивировки, и как раз желание служит важнейшим мотивом выбора. «Слушать» – это акт воли, действенный выбор, который немыслим без сознательной контролируемости принятия решения.

В фортепианном исполнительстве, по К. Мартинсену, «воля слуховой сферы направлена на звучащую клавишу, как на цель» [6, с. 23]. В понимании К. Мартинсена «звукотворческая воля» – многоуровневое явление, где нижний уровень – звуковысотный, затем – звукотембровый. Третий же – «линиеволя» – позволяет извлекать звуки не как некие точки, а «объединить эти звуковые точки в мелодическую линию» [6, с. 32]. В этом процессе проявляется тенденция устремления одного звука к другому. «Из всех музыкантов, – пишет К. Мартинсен, – пианист должен обладать наиболее интенсивной линиеволей, так как рояль очень мало отвечает её требованиям» [6, с. 33]. Напротив, «ритмоволя» – «родная стихия» рояля. Четвертый необходимый компонент «звукотворческой воли» – «воля к форме». Она «живет в душе композитора при творческом акте как своего рода общий обзор творимого произведения, будь то обзор ясно осознанный, как у Моцарта (а наверняка также у Баха и Генделя), или скорее сперва туманное, неосознанное стремление, как у Бетховена. Такой общий обзор подчиняет себе все детали» [6, с. 34]. Во время музыкального исполнения, как полагает К. Мартинсен, «из надличной воли к форме, воплощенной в произведении, и чисто личной формирующей воли исполнителя образовалось нечто единое» [6, с. 35].

На что направлена воля музыканта-исполнителя? Что, собственно, должен контролировать слухом пианист? А. Шнабель даёт простой и конкретный ответ: интервалы. Именно музыкальный интервал является «носителем интонационного напряжения» [1, с. 261]. Б. Асафьев полагал, что «с интонационной точки зрения каждый интервал достигается (осознается) слухом» [1, с. 219]. Это контролирование интервалов происходит как по горизонтали в линеарном развертыва-

нии звучания, так и по вертикали в их гармоническом согласовании. По справедливому утверждению Б. Асафьева, «воздействие и роль интервалов как показателей интонационного напряжения» [1, с. 241], то есть «весомость» интервалов в произношении и восприятии, качественно различны.

Музыкальный слух пианиста должен обладать многими свойствами, которые культивируются при пении, дирижировании или игре на других инструментах. Как и певцу, пианисту необходим особый тембровый слух, позволяющий ему отыскать «свой звук». Хороший вокальный педагог угадывает в голосе своего ученика возможность существования такого звука, обладающего неповторимым своеобразием. Путём подбора определённого репертуара он развивает присущие только этому студенту тембровые особенности голоса. Как из руды выплавляется чистый без примесей металл, так из имеющихся вокальных ресурсов выделяется одно качество, именуемое в старинных вокальных трактатах «metallo». Это – своеобразие человеческого голоса, передающее «тот род чувствительности, который ему свойственен от природы» [14, с. 252]. Каждому пианисту (а не только его инструменту) также присущ свой особый инструментальный «тембр». Невозможно спутать исполнительский «тембр» В. Софроницкого и С. Рахманинова, В. Горовица и Г. Гульда. Нельзя научиться качественно играть на рояле, играть удобно и пластично, без умения слышать «свой» звук. Тембровый слух участвует в создании на фортепиано полифонической ткани. Именно благодаря слуховой активности становится возможным «вытянуть» из многоголосной фактуры свойственный только этому полифоническому голосу тембр, только ему присущую окраску.

Как и вокалисту, пианисту необходимо следить за дыханием, уметь на дыхании пропеть фразу, знать её логический предел, владеть техникой «цепного дыхания», преодолевая огромные лиги в «сложносочинённых» музыкальных предложениях, грамотно расставляя знаки препинания.

Как и хормейстеру, пианисту необходимо «настраиваться в тональности», погружаясь в неё, ясно осознавать, с какой ступени – тоники, доминанты или субдоминанты – начинается музыкальное высказывание, как «выстраиваются» в единое целое разнотембровые звучания,

обеспечивая определённый «тонус» музыкальному произведению. Каждый конкретный звук необходимо слышать не «вообще», а в тех тональных условиях, которые предполагал композитор. Пианист имеет возможность настраиваться в тональности, играя гаммы, арпеджио. Смысл этих упражнений и состоит не только в развитии беглости пальцев, но и в воспитании слуха, в быстрой и эффективной тональной настройке исполнителя. Известный американский педагог Й. Левин рекомендует перед началом произведения поиграть короткие арпеджио в нужной тональности. Тогда исполнитель получает возможность слышать тональное пространство во всех регистрах.

Пианист, подобно органисту, нуждается в тонко развитом регистровом слухе, который позволяет достигать красочного разнообразия в единстве звукового целого.

Как и дирижер симфонического оркестра, пианист должен уметь «объять» слухом «партитуру» фортепианного произведения, проследить полифоническую и гармоническую логику развития отдельных фактурных компонентов, добиться оптимального динамического баланса. Пианист – своего рода «человек-оркестр» – как и дирижер, несёт ответственность за каждый звук, он должен знать, «куда идти», «что происходит», как строятся отношения между участниками музыкального действия.

Иначе говоря, универсальная природа инструмента предполагает и универсальность музыкального слуха исполнителя. Но развитие такого слуха требует особых целенаправленных усилий. Иллюзия того, что фортепианная интонация – дело настройщика, создаёт немалые трудности для пианиста.

Пунктир, прерывистость фортепианной звуколинии нуждается в управлении вокальной напряжённостью интервала, активном *слушании* интервала как перехода в другое состояние при сохранении веса и интенсивности звучания. Не следует буквально понимать «напряжённость» соотношений звуков как ладовые тяготения. Атональная музыка требует воспроизведения такой же вокальной напряжённости интервала, энергии перехода, весомости. Звуковая гроздь кластера не может повиснуть просто так, она всегда, так или иначе, сопрягается с другим звуковым комплексом. В атональной музыке, где нет ладовых тяготений, между звучащими элементами (звуками,

созвучиями) всё же существуют своего рода притяжение и отталкивание. Каждый отдельный звук «через тишину» соприкасается с другим. Звуковая энергия таких притяжений и отталкиваний собирает музыкальную форму в определённые границы – от начала до конца.

Пианист должен знать свой инструмент лучше настройщика, понимать природу звукообразования на рояле. Звук рояля, угасая, «проживает» отведённое ему время, протяжённость которого зависит и от энергии колебания, и от толщины струны, и от многих других факторов. Поэтому при игре на фортепиано необходимо, учитывая законы акустики, улавливать обертоны, «приливы» и «отливы» звуковой волны, уметь понять, на «каком витке» звуковых колебаний перевести звук в следующий, сделав это не поздно и не рано. Именно на знании законов акустики базируется искусство педализации на фортепиано. Так, если аккорд после attacca «подхватить» педалью на «второй волне», благодаря резонансу возникнет колоссальный наплыв призвуков-обертонов, которые создадут эффект, казалось бы, невозможного для фортепианной игры на одном взятом звуке / созвучии crescendo.

Выводы. Эффективная профессиональная деятельность пианиста основана на активной работе творящего слуха, создающего предпосылки для глубокой душевной самоотдачи в момент исполнения музыкального произведения. Звукотворчество в исполнительском искусстве проявляется, прежде всего, в обнаружении вокальной напряжённости перехода от звука к звуку. Их сопряжение в последовательности или одновременности – мелодические или гармонические интервалы между звуками – «заполняется» внутренней интенциональностью (от «intention» – «намерение»). В идеале исполняющий произведения артист осуществляет всё то, что он хочет осуществить. Конечно, его намерения определяются только тем, насколько он в данное время понимает, чего требует от него музыка. Это понимание обусловлено богатством его внутреннего мира, силой желания и таланта.

Многолетний опыт показывает, что различить и услышать сопряжение интервалов как «вокальную напряженность» может практически каждый ученик. Для этого нужны целенаправленная слуховая работа, постоянный контроль за звучанием: сначала формируется слуховое представление, затем воспроизводится реальный звук, который контролируется, и, наконец, оценивается «точность попадания», его

соответствие «намерению». Нередко в фортепианном исполнительстве слуховая сфера оказывается «выключенной», звучание практически не контролируется, игра происходит автоматически, внимание рассеивается. Стоит ли удивляться тому, что игра молодых пианистов зачастую отличается усреднённостью звучания. Музыкант за роялем не ощущает модуляцию, не чувствует тональных различий как, быть может, важнейших моментов создания художественного образа.

В процессе тренировки слуха в поле нашего внимания может оказаться любой компонент звучания, в том числе и тишина между звуками. Пауза – это особый «интервал времени», который, как и любой интервал, нуждается в «заполнении» внутренней интенциональностью. Пауза не останавливает движение, но подчёркивает непрерывность развития. Исполнитель продолжает «плыть» к берегу – к «точке» в заключительной каденции.

При наличии активного творящего слуха у исполнителя рояль способен дать колоссальный толчок воображению и фантазии музыканта, раскрыться как благороднейший музыкальный инструмент, живой интонирующий организм.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.*
2. *Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика и исполнительство [Текст] / Л. А. Баренбойм. — Л. : Музыка, 1974. — 336 с.*
3. *Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики [Текст] / А. Н. Леонтьев. — М. : Изд-во МГУ, 1972. — 286 с.*
4. *Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования [Текст] : учебн. пособ. / А. В. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381 с.*
5. *Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков [Текст] : [очерки] / А. В. Малинковская. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.*
6. *Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст] / К. А. Мартинсен ; пер. с нем. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.*

7. *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог [Текст] : сб. ст. / Сост. О. Е. Сахалтуева, О. И. Соколова ; общ. ред. и коммент. Ю. Н. Рагса. — М. : Музыка, 1980. — 303 с.*

8. *Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.*

9. *Ожегов С. И. Словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — 846 с.*

10. *Пятигорский А. Непрекращаемый разговор [Текст] : статьи / А. Пятигорский. — СПб : Азбука, 2004. — 432 с.*

11. *Рагс Ю. Н. Музыкальный слух [Текст] / Ю. Н. Рагс // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 102—106.*

12. *Рагс Ю. Н. Музыкальный слух: информационный подход к анализу понятия [Текст] / Ю. Н. Рагс // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 65—78.*

13. *Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения [Текст] / Б. Н. Рагс. — М. : Научный мир, 1999. — 248 с.*

14. *Стендаль. Жизнь Россини [Текст] / Стендаль ; пер. с фр. — К. : Музична Україна, 1985. — 348 с.*

УДК 78.03 : [78.071.2+78.071.4](477.54)“20”

Сергей Зуев

ПОЛИФУНКЦИОНАЛИЗМ МУЗЫКАНТА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В истории музыкальной культуры сложилось традиционное представление о специфике деятельности музыканта – композитора, исполнителя, педагога, – которая как бы складывается из двух составляющих. Первая связана с ежедневной многочасовой работой и уединением, «погружением в себя», формированием и герметизацией творческого микрокосмоса. Её абсолютизация приводит к эффекту «отшельничества» или «укрытия в башне из слоновой кости». Вторая составляющая направлена вовне, на установление художественной коммуникации в конкретных пространственно-временных условиях.