

*Г. П. Овсянкина*

## ОБУЧЕНИЕ УЧАЩИХСЯ ИСКУССТВУ ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ И АРАНЖИРОВКЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. И. ФИРТИЧА

*В статье раскрывается связь важнейших аспектов, необходимых для освоения искусства музыкальной композиции с помощью музыкально-компьютерных технологий. Во-первых, выявляются характерные черты электроакустических произведений. Они определяют структуру учебного плана и алгоритмы освоения композиторского искусства. К ним относятся новое музыкальное содержание, нередко космического масштаба, свободное формообразование, приоритет темброво-фактурного комплекса. Во-вторых, подчеркивается, что освоение искусства композиции возможно только на основе анализа творчества крупных мастеров. В качестве аналитического примера избираются произведения петербургского композитора Г. И. Фиртича (1938–2016). Более подробно анализируются электроакустические симфонии-мистерии «Конец Манвантары» (2004) и «Макс Эрнст» (2007). Они дают богатый материал для педагогической практики. Аналитические данные подкрепляются материалами из бесед автора статьи с композитором в 2005–2014 годах.*

**Ключевые слова:** электроакустическая музыка, музыкально-компьютерные программы, Георгий Фиртич, электроакустическая симфония, темброво-фактурный комплекс, полистилистика, форма-поток.

*G. Ovsyankina*

## TRAINING PUPILS IN THE ART OF ELECTRO-ACOUSTIC MUSICAL COMPOSITION AND ARRANGEMENT BASED ON THE MUSIC WRITTEN BY GEORGY FIRTIICH

*In article reveals the connection between the key aspects of mastering the art of composition by means of musical and computer technologies. Firstly, the characteristic features of electro-acoustic musical pieces are discussed, including new musical content (often of a cosmic scale), free form, and priority of a timbre-impressive complex. These features define the structure of the curriculum and the algorithms of composer art development. Secondly, the author focuses on the importance of a detailed analysis of the music composed by distinguished artists, suggesting that it plays a crucial role in the process of mastering the art of composition. Artistic works of the St. Petersburg composer Georgy Firtich (1938–2016), particularly, electro-acoustic symphonies-mysteries “The End of Manvantara” (2004) and “Max Ernst” (2007), which give a wealth of material for analysis and practice, were chosen as examples for the current research. The author’s analytical conclusions are supported with materials from conversations of the author with the composer in 2005–2014.*

**Keywords:** electro-acoustic music, musical computer programs, Georgy Firtich, electro-acoustic symphony, timbre-impressive complex, polystylistics, form stream.

Информационные технологии способствовали подлинному перевороту в музыкальном творчестве, музыкальной науке и педагогике. Факт этот неоспоримый и сегодня не требует доказательств\*. Одно из важнейших нововведений в педагогический процесс связано

с появлением новых учебных дисциплин и инновационных учебно-методических комплексов, прежде всего программ. Процесс этот охватывает все уровни музыкального образования, начиная от музыкальных школ, детских школ искусств, а также классов

с углубленным изучением предметов эстетического цикла в общеобразовательных учреждениях. Новые дисциплины требуют разработки, уточнений и выявления их перспективности.

К числу важнейших дисциплин относятся те, что связаны с обучением сочинению музыки при помощи музыкально-компьютерных технологий (далее — МКТ). На факультете музыки — институте музыки Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (в дальнейшем ИМТиХ)\*\* в учебных планах магистратуры он именуется *Электроакустическая музыкальная композиция* и входит в число дисциплин по выбору студентов, устанавливаемых вузом [см.: 4, с. 3, 199–206].

При этом практика преподавания дисциплин такого рода свидетельствует, что каждый элемент музыкальной композиции осваивается вкупе с анализом его воплощения в произведении крупного художника. Сам по себе такой педагогический подход не нов: традиции преподавания музыкальной композиции всегда были связаны с анализом высоких образцов. Так работали Д. Шостакович, Б. Чайковский, Р. Щедрин, Б. Тищенко, А. Эшпай и другие мастера. Они всегда очень тщательно выбирали образцы для анализа.

В данной статье предпринята попытка обобщить практику преподавания электроакустической композиции в ИМТиХ им. А. И. Герцена. А в качестве примера избрать электроакустические композиции известного петербургского композитора Георгия Ивановича Фиртича (1938–2016) — большого знатока электроники, более десяти лет преподававшего на факультете музыки.

При разработке учебно-методических материалов по дисциплине встает закономерный вопрос: обучение созданию электроакустической композиции предполагает специфические особенности или можно обратиться к общепринятому пособию по композиции? Нередко ставится вопрос радикальнее: надо ли специально изучать процесс сочинения и аранжировки при помощи МКТ? Достаточно

обладать развитой музыкальностью, хорошим музыкальным слухом и определенным музыкально-эстетическим кругозором. А в остальном «помогут» *Cubase SX, Logic audio platinum* и другие высокотехнологичные музыкально-компьютерные программы. Практика преподавания в ИМТиХ РГПУ им. А. И. Герцена подтверждает, что ответ может быть только однозначно положительный — учиться надо. В противном случае возникает опасность дилетантизма. Причем процесс обучения искусству электроакустической композиции не менее сложен, нежели освоение классической композиции.

Нельзя не отметить, что в XX веке нет единого (или хотя бы наиболее распространенного) учебника по композиции, как это было в Европе прошлых веков. Также как нельзя выявить однозначный подход к сочинению музыки. Об этом достаточно убедительно свидетельствует, в частности, авторский коллектив учебного пособия по композиции под редакцией В. Ценовой, изданного в Московской консерватории им. П. И. Чайковского [8].

У композиции, создаваемой при помощи МКТ, есть своя специфика, которая, во-первых, определяется программным обеспечением. Здесь прежде всего следует подчеркнуть исключительно объемный банк тембров. Сегодня он может достигать более 2000 разновидностей, что намного превышает численность акустических музыкальных тембров. Причем необходимо заметить: наиболее сложной представляется имитация тембров человеческого голоса — как солирующего вокала, так и хорового пения. В целом тембровая составляющая определяет наиболее сильную выразительную сторону электроакустических сочинений. Благодаря этому дисциплины *Электроакустическая композиция*, *Электроакустическая аранжировка* тесно связаны. Нередко они смыкаются, что отражается в учебных планах. Например, в вузовском учебном пособии «Современные музыкально-компьютерные технологии» А. Андерсена, Г. Овсянкиной и Р. Шитиковой,

предназначенном для бакалавриата, дисциплина называется *Основы композиции и компьютерной аранжировки* [1].

Во-вторых, принципы преподавания дисциплины определяются стилевыми константами электроакустической музыки. Более чем семидесятилетняя творческая практика подтверждает, что она отличается индивидуальными чертами, обусловленными музыкальным содержанием и концепцией, композиционными параметрами и средствами музыкальной выразительности. Об этом свидетельствует анализ электроакустических произведений Э. Вареза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Э. Артемьева, В. Ульянича, А. Королёва, Г. Фиртича, Г. Белова, А. Андерсена и других авторов (ограничимся рамками академического направления).

Обратимся к наиболее знаковым чертам электроакустической музыки. Они непосредственно влияют на структурирование учебного плана дисциплины.

Зачастую электроакустические произведения отличают программные концепции. Если обратиться к «трем сторонам музыкального содержания», о которых пишет В. Н. Холопова [9], то приоритет отдается музыкальному содержанию с чертами яркой изобразительности. В этих произведениях нередко воплощаются образы экзотических пейзажей, космических далей, глобальных запредельных и сакральных идей и концепций. В качестве примеров приведем «Сириус» для сопрано, баса, трубы, бас-кларнета и электронной музыки К. Штокхаузена, его электроакустическую композицию «Пение отроков» или «Звездный ветер Кассиопеи» для электроники В. Ульянича и др. Таким образом, стилевые параметры электроакустической музыки зачастую зависят от программы и явно апеллируют к видеоряду.

Для электроакустических произведений характерно особое формообразование, обусловленное взаимодействием сонорных блоков, манипуляцией со звуком и звуковыми комплексами, приоритетом тембрового тематизма и темброинтонаций. Отсюда — «теку-

честь» форм, отсутствие (или сведение к минимуму) связующих фрагментов. В них явно главенствует разнообразие динамизированных *открытых форм* (термин С. Гончаренко [2]), *формы по типу crescendo*, *форма-поток* (термин А. Соколова [7]).

В электроакустической музыке существует своя иерархия средств музыкальной выразительности. Определяющими среди них становятся темброво-фактурные комплексы. Поэтому в музыкальном языке выделяется прежде всего яркая сонористическая фактура. Она способствует приоритету новых типов организации, которые включают, по классификации А. Маклыгина, *точку, пятно, россыпь, поток, полосу* [3].

Гораздо реже в электроакустической музыке академического направления встречаются такие типы фактуры, как гомофонная, монодийная, хоральная, полифоническая — имитационная, контрастная, подголосочная. Тем не менее студенты должны осваивать средствами электроакустического инструментария все фактурные виды.

Из отмеченного следует вывод, что определяющим в искусстве электроакустической композиции является *тембр* и напрямую связанная с ним *тембровая аранжировка*. Естественно, что в педагогической практике освоение тембровой аранжировки надо начинать со стандартных электроакустических инструментов. Очень важен правильный выбор звуковой карты. Пожалуй, первостепенную роль в этом процессе играют программные продукты фирмы *Steinberg*.

Говоря о тембрах, нельзя не отметить возросшую роль ударной группы, в том числе ее тематической функции. При создании электроакустических произведений композиторский процесс предполагает использование виртуальных ударных установок — «драммеров», таких как *стилус, изи-драммер, Groove Agent*.

Современная музыка отличается ярко выраженным полистилистическим мышлением. Что касается электроакустических образцов, то в них эта стилевая черта акцентирована.

Здесь особо следует отметить работу с фольклорным материалом. Она нацелена на освоение тембрового тезауруса, связанного с фольклорными инструментами. Помимо тембров исключительно важны возможности ритмической организации.

Инновационные возможности МКТ влияют на творческий процесс, его интенсификацию. Музыкальные образы сразу опробуются в соответствующем тембре, возникают возможности небывалых тембровых поисков, звуковых манипуляций. Аналогичные процессы характерны для записи нотного текста (если это необходимо) и, тем более, для звукозаписи отобранного материала, его редакции и монтажа.

Все эти свойства электроакустической музыки достаточно убедительно подтверждаются творчеством Г. И. Фиртича. Оно является замечательным аналитическим материалом для преподавания дисциплины в среднем и, тем более, в высшем образовательном звене.

Показателен сам факт вхождения композитора в мир электронных звуков и их последовательное освоение в разных жанровых сферах. В беседах с автором статьи Георгий Иванович вспоминал\*\*\*:

— Еще чуть ли не в 40-е годы я начал экспериментировать с магнитофонной пленкой. Полученный звуковой эффект использовал в 60-е годы в кино (музыку для кинематографа я пишу с 1960 года). Тогда появились электронные органчики *ионики*. Поскольку я сотрудничал с киностудией «Мосфильм», а там всегда инструментарий был очень «передовой», то часто использовал тембры ионики в сочетании с оркестром. Но, конечно, должного тембрового разнообразия у меня тогда еще не было. Первая работа, полностью основанная на электронной музыке, относится к 1989 году, когда для студии «Казахфильм» я сделал мюзикл «Сказки по телефону». В этом мюзикле номерная система, в нем нет инструментальной музыки — только вокальная. Тогда я впервые увидел синтезатор. Писал я на «Мосфильме». У них был английский эму-

лятор — очень хорошая система. Я тогда только осваивал эту технику, и мне помогали. Тем не менее все получилось хорошо. На фонограмму я наложил голоса солистов — вокалистов и саксофониста [5, с. 2].

Затем было музыкальное оформление фильмов режиссера Владимира Плотникова. Первый фильм озвучивал симфонический оркестр, но последующие четыре, начиная с «Отряда Д», — только электроника. Потом с помощью электроники было оформлено несколько спектаклей для Ленкома (театра «Балтийский дом»).

Итак, именно сфера прикладных жанров стала исходной в обращении к электронике. Причины этого были обусловлены, с одной стороны, тембровыми поисками, с другой — своего рода «режимом экономии», когда порой, особенно начиная с 1990 годов, ансамблевое и оркестровое звучание приходилось заменять синтезатором. Наконец, электронные аранжировки давали совершенно новые трактовки прежним музыкальным темам. Так, в частности, произошло с известной темой из детективного кинофильма «Отряд Д». Знакомая Георгия Ивановича — актриса Инесса Перелыгина-Владимирцева написала к ней слова. Затем Фиртич сделал фонограмму. Так возникла рок-баллада, которая многократно исполнялась на радио в 2003–2004 годах.

— Причем я убедился, что подход в использовании электроакустических тембров в зависимости от стиля и жанра должен быть разным.

Как видим, ключевую роль в овладении музыкально-электронными тембрами и технологиями сыграло кино. В 1989 году состоялось судьбоносное знакомство композитора с режиссером Владимиром Плотниковым, которое положило начало крепкой творческой дружбе. Именно в то время российский кинематограф ощутил острую нехватку финансирования. Таким образом, большим подспорьем в области музыкального оформления стали электронные технологии. Именно благодаря работе в кино

Фиртич виртуозно владел различными полистилистическими приемами.

— Работая в кино, я убедился, что надо уметь писать в разных стилях, обладая особой творческой гибкостью, уметь «жонглировать» стилями. В кино я и приобрел своего рода закалку владеть разными стилями. И в этом незаменим синтезатор.

Таким образом, к середине 1990-х годов в творчестве композитора наряду с *академическим* направлением, *авангардно-футуристическим* и *эстрадно-джазовым*, сформировалось самобытное *сонорно-электроакустическое* направление.

Заслуживает внимания и методика работы Фиртича над электроакустическими произведениями. Причем в этой методике на первый план выходит не технологическая сторона, а художественная. Именно она становится импульсом для технологических поисков. Естественно, такой тип работы предполагает обязательно наличие музыкантски и технически осведомленного помощника. Так, еще в 1990-е годы сложилось творческое сотрудничество Георгия Ивановича с петербургским композитором и звукорежиссером Станиславом Сергеевичем Важовым.

— Во-первых, как правило, я играю на синтезаторе все сам: за все инструменты, каждую фактурную линию, каждый элемент. Делается масса треков. Получается партитура, в ней может быть 35, 40, 50 голосов. Это то же самое, когда композитор пишет партитуру. Но здесь идея сразу оформляется в звуке. Потом делается наложение одного трека на другой. Это довольно «муторная» работа. Затем начинается этап проверки звукового баланса. Когда баланс найден, то звучит законченная партитура. Особый раздел работы — поиск необходимого, единственно верного тембра. Я не могу назвать конкретные номера, к которым я обращаюсь в том или ином случае: 1005 или 1010 или что-то другое. Все происходит в «живой» практике, причем поиском спонтанный, многое импровизируется. Импровизация на синтезаторе ничем не отличается от импровизации на рояле, которой

я владею очень хорошо. Мой помощник звукорежиссер предлагает мне тембр, а я выбираю: то это или нет. Дальше я работаю за клавиатурой, имитирую все тембры, включая ударные. Со звуком не экспериментирую, а пользуюсь теми тембрами, которые уже сформированы. На основе импровизации появились многие фрагменты в симфониях «Конец Манвантары» и «Макс Эрнст» [5, с. 2]. Так возникают новые художественные эффекты.

Творческие достижения в области электронной музыки для кино, театра и в эстрадном жанре, оттачивание методов работы с электроникой стимулировали активное развитие нового жанрового направления в академическом творчестве Фиртича, которое можно обозначить как *симфоническое сонорно-электроакустическое*.

Симфоническая музыка в творчестве Фиртича классифицируется на произведения для симфонического оркестра и для (или с участием) синтезатора, которые зафиксированы на *CD*. К ним относятся две многочастные симфонии-мистерии для синтезатора — «Конец Манвантары» (2004), «Город солнца» (2005) и симфония «Макс Эрнст» (2007). В отличие от симфоний-мистерий, она включает как электроакустические, так и акустические инструменты.

На примере этих произведений студенты могут ознакомиться с наиболее характерными чертами электроакустической симфонии, прежде всего ее жанровыми константами. Показательно в том числе и становление масштабных, порой «космических» концепций симфоний. Фиртич во многом обозначил жанровые параметры электроакустической симфонии, принципы строения, при этом продемонстрировал перспективы ее развития. Единым для всех трех произведений является то, что в их трактовке композитор подходит с позиций своего понимания жанра современной симфонии как таковой — произведения масштабного по содержанию. В них исчезает сонатное *Allegro*, нет реприз, разработок. Форма электроакустических симфоний достаточно свободная.

Раскрывая необходимость обращения к МКТ для воплощения замысла, Георгий Иванович пояснял:

— Первичным в электронных симфониях было новое содержательное начало, которое позволило войти в иные концепции [5, с. 3]. При любых комбинациях симфонического оркестра я не могу их воплотить его средствами. А я владею симфоническим оркестром хорошо. Один мой друг предлагал мне сделать симфоническую партитуру «Конец Манвантары». Однако это невозможно, так как будут невосполнимые образные потери [5, с. 3]. Я не смогу найти такие тембры среди акустических инструментов, какие дала электроника.

Студенты должны обратить внимание на то, что здесь используются и аналоговые тембры, и сугубо электронные. Автор позволяет себе *играть* сонорными блоками, создавать партитурные наслоения, которые в оркестровом звучании достичь крайне сложно. В них композитор образно пользуется сочетанием электронных имитаций человеческого голоса и записью реальных голосов, как певческих, так и разговорных, звуков, издаваемых артикуляционным аппаратом — различных оттенков смеха, шепота, выкриков звуко сочетаний и т. д.

В симфонии «Конец Манвантары» много *quasi* хоровых эпизодов, пародийных имитаций оперного соло, гомерического мужского хохота (звукозапись голоса автора), в «Городе солнца» слышен колоритный баритон певца Александра Байрона и др. В связи с этим встает вопрос: почему Фиртич не записал «живой» хор или «настоящее» оперное сопрано? Ответ на него дал автор:

— Мы думали об этом. Но сам процесс звукозаписи «живых» голосов и инструментов резко отличается от работы с синтезатором. Допустим, мы делаем дубль, идет прекрасный номер. Вдруг «киксанул» трубач, и от дубля надо отказаться. То же самое с хором. Вдруг он вступил не вовремя или что-то другое произойдет непредвиденное. При работе на синтезаторе мы можем всегда сде-

лать какую-то корректуру. И потом такая запись экономически выгоднее. Если бы симфонию-мистерию «Конец Манвантары» исполняли хор и оркестр, то это была бы очень дорогая запись, что тоже очень важно. Наконец, скорость, с которой мы с Важовым писали, — весь процесс занял максимум полдня. А если записывать с музыкантами?

Электроакустические симфонии-мистерии, к коим относятся «Конец Манвантары» и «Город солнца», представляют собой синтетический жанр, где воедино сливаются хореография и пантомима. Симфонии многозвучны, протяжны, плакатны по языку, рассчитаны на большие (в том числе и открытые) концертные площадки с мощной усилительной аппаратурой [5, с. 3].

Они озвучены только синтезатором без включения акустического инструментария и зафиксированы на *CD*.

В жанровом портрете электроакустической симфонии все больший приоритет приобретают черты мистерии. Это — симфония-действие, симфония-театр, трактованный сквозь призму мультимедийных технологий.

Обращение к такому симфоническому жанру связано с его зрелищностью, новыми тембровыми решениями, позволяющими воплотить концепцию планетарного масштаба. Показательно становление концепции симфонии-мистерии «Конец Манвантары»:

— В 2003 году одна крупная эзотерическая фирма, которая связана с Космосом, индуистской религией, заказала мне симфонию-мистирию о мироздании. Поэтому симфония задумана как мистерия: со световыми эффектами, чтением мистических духовных стихов Елены Марченко, которая от имени этой эзотерической фирмы ко мне обратилась. Каждая часть определяется автором стихов как связь Земли с Космосом. Симфонию я написал за один летний месяц в 2004 году. Она изначально задумывалась как сценическое сочинение с включением пластики и лазерного эффекта [5, с. 3].

Поскольку это было произведение индуистского плана, а я человек православный,

то картину мира я воссоздал с точки зрения своей, православной философии.

Итак, содержание симфонии, согласно требованию жанра мистерии, космогонического характера: нынешняя земная цивилизация — Манвантара — находится на краю гибели. Она доживает последние годы. Гибель Манвантары — заслуга человека, результат его жестокого обращения с природой, с планетой Земля, его нечистых помыслов и грязных дел, которые он совершил и еще готов совершить. Но великий Космос ему этого не позволит. И после гибели Манвантары появится новая Манвантара — для новой жизни, новой и чистой цивилизации.

— Я бы условно назвал симфонию «Песней о Земле» — только о современной земле. Здесь центральное место занимает тема Космоса. И образы Симфонии глобальные: конец цивилизации, Планеты и ее возрождение. И именно синтезатор с его практически неограниченными возможностями позволяет создать музыкальный образ, адекватный этой цели, связанной с мирозданием, с Космосом [5, с. 3]. К тому же найденные многотембровые эффекты не сможет передать лучший оркестр мира.

Позже этой же эзотерической фирмой мне была заказана симфония-мистерия «Город солнца». В ней тоже есть литературная программа, но она более схематична. Поэтому в композиции второй электроакустической симфонии больше сюитности. В то время как «Конец Манвантары» — это масштабное симфоническое полотно.

В симфонии четыре части с эпилогом, которые, естественно, программны:

I. «Возврат в первоматерию» — панорама прекрасной Земли.

II. «Отзвенел оркестр вселенной» — агония нынешней цивилизации, суетная жизнь которой подобна иссякающему звучанию гигантского оркестра, лишённому всякой мысли.

III. «Окончен бал суровых мятежей» — повествование о конце человечества.

IV. «И данная Манвантара будет закончена» — завершение трагического исхода.

V. Эпилог — воплощение надежды.

В каждой из частей выразительно представлены разнообразные темброво-фактурные решения. Прежде всего в них ярко демонстрируется взаимодействие сонорных блоков. Инновационные фактурные формы в виде *точки, пятна, россыпи, потока, полосы* неоднократно встречаются на протяжении всей симфонии.

Более того, в произведении можно найти впечатляющие примеры гомофонной и монодийной организации. В I части распевная тема Земли воплощена *quasi* хоровым вокализмом в сочетании со *струнной* группой на основе монодийного склада. Гомофонный склад используется во II части при имитации арии Царицы Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. Но благодаря тембровому оформлению классический претекст обретает пародийные черты. К тому же ария звучит в обрамлении имитации непристойного «хохота». В музыкальном материале части то и дело мелькают эти *quasi* цитаты. Здесь важна именно та реинтерпретация, которой подвергается музыкальная мысль Моцарта. Эта часть является также блестящим примером полистилистики.

— А поскольку в песне о Земле есть и позитивы, и негативы, то эти образные функции восполняют разные жанры и стили. Вторая часть становится антиподом красоте природы. Это как бы издевательство над человечеством. В качестве материала для негативной характеристики я обратился к пародированию многих стилей. И конечно, в этой гротесковой игре стилями мне было бы затруднительно без синтезатора, а многие характеристики были бы просто невозможны. Это рок, который я называю технорок. Он как бы возник именно для негативных характеристик. Звучат также ностальгия по джазу [5, с. 3], пародия на Моцарта — на так называемую академическую тупость, когда считают, что выше Моцарта никого нет. В свое время Моцарт был таким же ярким композитором, как в XX веке Шёнберг, Прокофьев. Только не надо делать из каждого композитора фетиша.

Последним крупным произведением Фиртича сонорно-электроакустического направления является симфония «Макс Эрнст» (2007), посвященная выдающемуся немецкому художнику-авангардисту. Обращение в ней к сочетанию акустических и электронных тембров обусловлено сугубо творческими задачами. Произведение создавалось для фестиваля «Музыкальная весна» 2008 года, где новая симфония должна была прозвучать в исполнении петербургского камерного квинтета *Musica de camera* под управлением Павла Ильяшевича.

— Симфония посвящена Максиму Эрнсту — это мой любимый художник, крупнейший немецкий авангардист XX века. Произведение предназначено для ансамбля Павла Ильяшевича «Musica de camera», в который входят флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано. С этим квинтетом у меня были давние творческие связи. Я довольно долго аккумулировал идеи новой симфонии, так как тембровые возможности ансамбля весьма ограничены [5, с. 3], а я уже к тому времени написал для него три произведения, и не хотелось повторять прежние приемы. А без находки — это уже не искусство. Новое во многом определено введением в симфонию электроники. Она сконцентрирована в крайних разделах, где записаны как естественные голоса, так и имитированные из банка тембров, в том числе крики. Середина основывалась на звучании акустических инструментов. Электронные фрагменты, безусловно, были записаны заранее, и на премьере звукорежиссер только включал звукозапись в нужный момент.

В этом столкновении «живого» и электронного звучания улавливается влияние столь ценного Фиртичем в изобразительном искусстве приема *инсталляции*.

Уже после создания и исполнения музыки, под влиянием творчества М. Эрнста, с использованием кадров кино съемки премьеры и их последующим монтажом возник экспрессивный видеоряд симфонии. Запечатленные с помощью мультимедийных

технологий на *CD* видео-фантазии и музыкальная композиция стали самобытным образцом нового синтетического жанра, предназначенного для виртуального пространства. Симфония-посвящение Максиму Эрнсту в новом ракурсе продемонстрировала феномен *визуального поворота* в современном музыкальном искусстве, по терминологии Ф. Джеймисона. *Визуальный поворот* означает всеобщую, в том числе культурологическую парадигму эпохи постмодерна: усиление информационного восприятия через зрительный канал, что ведет к тотальной визуализации всех видов художественного творчества.

В заключение необходимо подчеркнуть, что искусство электронно-акустической композиции требует специального изучения. Это обусловлено, с одной стороны, овладением МКТ, с другой — наличием стилевых констант электроакустической музыки.

Электроакустические симфонии Фиртича являются ценным материалом для освоения электроакустической композиции, в том числе в плане формирования специфической концепции. Об этом свидетельствуют истории возникновения симфоний «Конец Манвантары», «Город солнца», «Макс Эрнст».

Формообразование в симфониях дает богатый материал для анализа разнообразия свободных форм сквозного строения.

Темброво-фактурные решения симфоний, в частности «Конец Манвантары», демонстрируют примеры различных фактурных складов, как классических, так и сонорных инновационных.

Полистилистические приемы симфоний демонстрируют ценный аналитический материал для изучения переинтонирования различных стилей и направлений академической и массовой музыкальной культуры на основе МКТ.

Рефлексии стилевых особенностей симфоний «Конец Манвантары» и «Макс Эрнст» вкуче с высказываниями композитора раскрывают причины обращения к МКТ: они обусловлены сложностью воплощения замысла посредством симфонического оркестра и хора.



К этому следует добавить особое тембровое многообразие названных произведений.

Итак, в целом на основе анализа музыкального материала, подкрепленного авторской

характеристикой, учащиеся раскрывают движение творческой мысли Фиртича. А это является лучшей школой для воспитания профессионала.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\*Подробно об этом см. в статье Г. П. Овсянкиной и Р. Г. Шитиковой «Новые информационные технологии в музыкальном искусстве, науке и образовании» [6].

\*\* Факультет музыки РГПУ им. А. И. Герцена с 1 сентября 2013 года преобразован в институт музыки, театра и хореографии (ИМТиХ) РГПУ им. А. И. Герцена.

\*\*\* Беседы с композитором проходили неоднократно на протяжении 2005–2014 годов в Санкт-Петербурге. Далее ссылки на эти беседы, если они не опубликованы по просьбе редакции журнала «Звук и электроника» [5], не даются. Те фрагменты, которые опубликованы в названном журнале, взяты в кавычки.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андерсен А. В., Овсянкина Г. П., Шитикова Р. Г.* Современные музыкально-компьютерные технологии: учебное пособие. 2-е изд. испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 224 с.
2. *Гончаренко С. С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 1997. 164 с.
3. *Маклыгин А. С.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*: сборник статей. М.: Музыка, 1992. С. 130–137.
4. Музыкально-компьютерные технологии в образовании: учебное пособие / науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Союз художников, 2010. 224 с.
5. *Овсянкина Г. П.* О гармонии акустических и электронных звуков в творческом универсализме Георгия Фиртича // *Музыка и электроника*. 2015. № 3. С. 2–3.
6. *Овсянкина Г. П., Шитикова Р. Г.* Новые информационные технологии в музыкальном искусстве, науке и образовании // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: материалы II Международной научно-практической конференции*. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 189–203.
7. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие. М.: Владос, 2004. 230 с.
8. *Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. Ценова*. М.: Музыка, 2005. 624 с.
9. *Холопова В. Н.* Три стороны музыкального содержания // *Музыкальное содержание: наука и педагогика*. Москва; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76. URL: [kholopova.ru/bibrus1.html](http://kholopova.ru/bibrus1.html) (дата обращения: 19.06.2019).

### REFERENCES

1. *Andersen A. V., Ovsyankina G. P., Shitikova R. G.* Sovremennyye muzykal'no-komp'yuternyye tehnologii: uchebnoye posobie. 2-e izd. ispr. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2018. 224 s.
2. *Goncharenko S. S.* Voprosy muzykal'nogo formoobrazovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka: uchebnoye posobie. Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya, 1997. 164 s.
3. *Maklygin A. S.* Fakturnyye formy sonornoy muzyki // *Laudamus*: sbornik statey. M.: Muzyka, 1992. S. 130–137.
4. *Muzykal'no-komp'yuternyye tehnologii v obrazovanii: uchebnoye posobie / nauch. red. G. P. Ovsyankina, R. G. Shitikova*. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2010. 224 s.
5. *Ovsyankina G. P.* O garmonii akusticheskikh i elektronnykh zvukov v tvorchestvom universalizme Georgiya Firticha // *Muzyka i elektronika*. 2015. № 3. S. 2–3.
6. *Ovsyankina G. P., Shitikova R. G.* Novyye informatsionnyye tehnologii v muzykal'nom iskusstve, nauke i obrazovanii // *Muzykal'noye obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. SPb.: RGPU im. A. I. Gertsena, 2010. S. 189–203.
7. *Sokolov A. S.* Vvedenie v muzykal'nyuyu kompozitsiyu XX veka: uchebnoye posobie. M.: Vlados, 2004. 230 s.
8. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobie / отв. ред. В. Тсенова*. М.: Музыка, 2005. 624 с.
9. *Holopova V. N.* Tri storony muzykal'nogo soderzhaniya // *Muzykal'noye soderzhanie: nauka i pedagogika*. Moskva; Ufa: RITs UGII, 2002. S. 55–76. URL: [kholopova.ru/bibrus1.html](http://kholopova.ru/bibrus1.html) (data obrashcheniya: 19.06.2019).