

МИНИСТЕРСТВО ОБОРОНЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ КАЗЕННОЕ ВОЕННОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА
НЕВСКОГО»

На правах рукописи

Солдатов Иван Александрович

**ЭВОЛЮЦИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Зайцева Марина Леонидовна

Москва
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МНОГОФАКТОРНАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (ММЭИУ).....	17
1.1. Концептуальные основы Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ)	17
1.2. Критерии анализа векторов: техника, инструментарий, функция.....	33
1.3. Критерии анализа векторов: эстетика, школа. Понятийный аппарат ...	48
ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: 1940–1990-Е ГОДЫ	64
2.1. Предпосылки трансформации: социокультурные и технологические факторы	64
2.2. Основные тенденции эволюции: 1960–1980-е годы	77
2.3. Глобализация и индивидуализация: 1990-е годы	94
ГЛАВА 3. АПРОБАЦИЯ МОДЕЛИ ММЭИУ: КЕЙС-СТАДИ	110
3.1. Эволюция джазовой ритм-секции: сравнительный анализ	110
3.2. Формирование школы академического авангарда	118
3.3. Технологии и роль исполнителя: творчество Э. Гленни	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	151
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	171
Приложение 1. Список сокращений и условных обозначений	171
Приложение 2. Словарь терминов.....	174
Глоссарий ключевых терминов модели ММЭИУ	174
Приложение 3. Список иллюстративного материала.....	177
Приложение 4. Риддим Джо Джонса (свинг).....	178
Приложение 5. «Бомба» Кенни Кларка (бибоп)	178
Приложение 6. Полиритмическая фигура Элвина Джонса	178
Приложение 7. Сложный размер из произведения фьюжн («Spectrum» Билли Кобэма).....	178

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью целостного искусствоведческого осмысления качественного скачка в развитии искусства игры на ударных инструментах во второй половине XX в. Данный период, отмеченный беспрецедентной трансформацией, привел к переходу ударных из сугубо ритмической функции в статус ведущего сольного и композиторского инструментария [100, с. 4; 109, с. 30; 117, с. 2].

Несмотря на значимость этапа, научная разработанность темы остается фрагментарной. Существующие работы освещают преимущественно частные аспекты: историю инструментария [86], технические приемы или творчество отдельных композиторов, в то время как комплексные исследования, отражающие целостную картину эволюции исполнительства, отсутствуют [70, с. 11; 76, с. 12]. Эта лакуна в музыковедении усугубляется методологическим вызовом: традиционные аналитические подходы, заимствованные из смежных дисциплин, оказываются ограниченно применимы для изучения полистилистичной и технологически насыщенной природы современного ударного искусства [93, с. 5; 110, с. 7].

В этой связи методологически перспективным представляется обращение к интертекстуальному анализу, понимаемому как выявление глубинного диалога и творческого переосмысления традиций (по Г. Овсянкиной [61, с. 670-671]). Подобный подход, применяемый в исследованиях творчества композиторов-романтиков [30], оказывается эвристически ценным и для анализа процессов кросс-жанровой гибридизации в музыке XX века, где взаимодействуют не только тексты, но и целые исполнительские парадигмы. Применение интертекстуального анализа в этом контексте позволяет рассматривать эволюцию ударного исполнительства как масштабный процесс художественной реинтерпретации, в котором техники академического авангарда, эстетика джазовой импровизации и энергетика

рока, вступая в диалог, порождают новые синтетические явления. В контексте изучения роли ударных в синтетических искусствах, в частности, в драматическом театре, как это рассматривается в работах С. Шамова [104], данный подход приобретает особую релевантность, позволяя выявить глубинные связи между звуковым образом и сценическим действием.

Практическая значимость восполнения этих лакун проявляется в затруднении выявления ключевых тенденций для исполнительства и острой необходимости в создании систематизированных педагогических программ, адекватных современному культурному контексту [3, с. 6; 107]. В рассматриваемом контексте формирование целостной искусствоведческой модели анализа рассматривается как обеспечивающее соразмерность удовлетворения научно-практических запросов и обеспечения методологической целостности. Это в свою очередь детерминирует **актуальность** данного исследования.

Степень разработанности темы исследования представляется фрагментированной. Она состоит из разрозненных массивов теоретического и эмпирического материала, что обуславливает необходимость проведения систематизации и осуществления методологического синтеза.

В качестве фундаментального вклада в осмысление композиторского ракурса проблемы рассматривается монография Э.В. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре» (1982). [16] Она является первым отечественным исследованием, в котором фиксируется трансформация функционального статуса ударных инструментов от вспомогательной функции к структурообразующей функции, при этом практико-ориентированность исследования не обеспечивает выработки систематизированной методологии для анализа исполнительства как самостоятельного феномена, что выявляет ключевую методологическую лакуну.

В ряде исследовательских публикаций осуществляется посвящение исполнительскому аспекту. При этом фиксируются работы, констатирующие фрагментарность. В.Л. Филатов убедительно доказывает отсутствие «целостного анализа» [94, с. 4-6], а коллективная монография под редакцией В.А. Леонова (2021) [25], представляя ценный исторический синтез, развивает преимущественно описательный подход.

Отечественные и зарубежные исследователи единодушно фиксируют интенсивную трансформацию исполнительства во второй половине XX века, отмечая «выход на лидирующие позиции» (А.Н. Рало [76, с. 58]), «взрывной рост» репертуара (Ф. Лалит [117, с. 11]), «особую интенсивность новаторства» (А.Ю. Радвилович [72, с. 5]) и его полистилистическую природу (Чэнь Цзэкан [100, с. 4]). Для формирования общего контекста исследования оказались полезными фундаментальные работы, анализирующие кризис и трансформацию исполнительских парадигм в академической музыке XX века в целом, в которых исполнительский стиль новатора рассматривается как комплексный феномен, сформированный под влиянием философско-эстетических исканий эпохи [84].

В зарубежной историографии классический труд Джеймса Блэйдса [109] задал органонологический стандарт, но его историко-описательный характер ограничивает анализ художественных трансформаций. Коллективное издание «The Cambridge Companion to Percussion» [115], признав ударные самостоятельным полем науки, также не предлагает целостной аналитической модели.

Отдельный пласт исследований, значимых для данной работы, составляют труды, посвященные общим вопросам теории и истории музыкального авангарда второй половины XX века, его композиционных техник и эстетики [63]. Хотя непосредственно исполнительская проблематика в них часто остается на периферии, эти работы формируют необходимый историко-культурный и терминологический фундамент для анализа столь сложного и многогранного явления.

Методологические попытки осмысления проблемы включают идеи синтеза системного и историко-культурного подходов (В.Р. Доценко [17, с. 7-8]), комплексного сравнительного анализа (Г.В. Соколов [86, с. 48]) и междисциплинарности (А.В. Пчелинцев [70, с. 47]). Помимо исследований, непосредственно сфокусированных на ударной проблематике, для формирования общего методологического горизонта настоящего исследования оказались полезными работы, анализирующие кризис и трансформацию музыкального языка и исполнительских парадигм в переломные эпохи [15]. Однако на практике эти подходы реализуются фрагментарно, а заимствованный понятийный аппарат остается недостаточно адаптированным к специфике ударных [8, с. 5].

Ценные, но локальные исследования посвящены отдельным инструментам (А.А. Рало [75], Г.В. Соколов [86]), техникам (джазовая полиритмия [109]) и «виртуозной экспансии» [93]. Однако их узкий фокус оставляет в тени межвидовые взаимосвязи и культурные детерминанты эволюции.

Таким образом, проведенный анализ позволяет констатировать, что, несмотря на наличие ценных историко-описательных работ, фундаментальная лакуна сохраняется. Она заключается в отсутствии целостной искусствоведческой модели, способной системно описать взаимосвязь технических, инструментальных, функциональных, эстетических и стилевых факторов эволюции исполнительского искусства во второй половине XX века. Восполнение этой лакуны является задачей настоящего исследования.

Объект исследования – эволюция искусства игры на ударных инструментах во второй половине XX века как историко-культурный и художественно-практический феномен.

Предметом исследования выступают закономерности, факторы и направления трансформации исполнительского искусства на ударных инструментах в указанный период. Их анализ осуществляется на основе

разработанной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), включающей взаимодействие пяти векторов: развитие исполнительской техники (Т), эволюция инструментария и технологий (И), изменение функциональной роли исполнителя (Ф), формирование школ и стилей (Ш), трансформация эстетических концепций (Э).

Цель исследования – разработать и апробировать модель ММЭИУ, на её основе выявить закономерности и направления трансформации искусства игры на ударных во второй половине XX века.

Для достижения цели ставятся следующие **задачи**:

1. Обосновать концептуальные основы и структуру Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), определив содержание её пяти векторов (Т, И, Ф, Э, Ш).

2. Разработать систему верифицируемых критериев и четырёхуровневую шкалу оценки для векторов «Техника» (Т), «Инструментарий и технологии» (И) и «Функция» (Ф), обеспечив операционализацию модели для последующего эмпирического анализа.

3. Определить систему качественных критериев для анализа векторов «Эстетика» (Э) и «Школа/Стиль» (Ш), а также ввести в научный оборот специализированный понятийный аппарат, адекватный специфике эволюции ударного исполнительства.

4. Выявить и систематизировать социокультурные, технологические и внутримызыкальные предпосылки трансформации исполнительства на ударных инструментах в послевоенный период (1945–1960 гг.), обосновав их синергетическое взаимодействие.

5. Проанализировать основные тенденции эволюции исполнительских принципов, техник и эстетических концепций в 1960–1980-е гг. на материале джаза, рока, академического авангарда и кросс-жанровых взаимодействий.

6. Систематизировать проявления глобализации, технологических инноваций и индивидуализации в исполнительстве на ударных инструментах

1990-х гг., выявив парадоксальную связь между унификацией инструментария и расцветом авторских стилей.

7. Апробировать модель ММЭИУ на материале эволюции джазовой ритм-секции, верифицировав закономерности $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$ и корреляцию $I \rightarrow \Psi$.

8. Выявить специфические механизмы эволюции в академическом авангарде, включая детерминацию техники новой функциональной ролью исполнителя ($\Phi \rightarrow T$) и межкультурный механизм интеграции инструментария, приводящий к кристаллизации новой эстетики и школы ($I \rightarrow \Xi \rightarrow \Psi$).

9. Проанализировать творческий метод Эвелин Гленни как эталонный пример действия механизма $I \rightarrow T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi \rightarrow \Psi$, доказав системное влияние технологического вектора на трансформацию техники, функциональной роли, эстетической концепции и формирование авторской исполнительской школы.

Теоретико-методологическая основа исследования базируется на концепциях, апробированных в отечественном музыкознании. Особое значение в рамках проведенной работы имели идеи Г.В. Соколова [86, с. 5] и А.В. Пчелинцева [70, с. 11], отмечавших фрагментарность существующего знания и методологическую неадекватность традиционных подходов для анализа столь полистилистичного и технологически насыщенного феномена как искусство игры на ударных инструментах. В качестве решения предлагается Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), интегрирующая указанные векторы в единую систему.

Методологической основой работы является принцип, сформулированный А.В. Пчелинцевым, о свойстве музыкального явления к изменчивости и адаптации к историческим условиям [70, с. 48]. Методологический фундамент диссертации, наряду с трудами по истории и теории ударного исполнительства, составили исследования в области теории

музыкального жанра. В частности, принципы типологического анализа, разработанные в трудах Р. Г. Шитиковой [106], были адаптированы при построении Многофакторной модели (ММЭИУ) и систематизации исследуемого материала. Проверка гипотезы осуществлена путем апробации модели ММЭИУ на репрезентативном материале с целью верификации ее эффективности и формулирования конкретных паттернов эволюции, выносимых на защиту.

Методологическая основа диссертации выстроена в соответствии с целью, задачами и центральной гипотезой исследования и нацелена на преодоление фрагментарности существующих подходов. Её фундамент составляет комплекс взаимодополняющих подходов, интегрированных в единую аналитическую систему.

Ведущим структурообразующим принципом выступает *системный подход*, позволяющий рассматривать эволюцию исполнительского искусства как сложную динамическую систему, где векторы модели ММЭИУ (Т, И, Ф, Э, Ш) находятся в состоянии постоянного взаимодействия. *Историко-культурный подход* обеспечивает понимание трансформаций в широком контексте социокультурных и художественных процессов второй половины XX века. *Сравнительно-исторический подход* применяется для выявления общих закономерностей и специфических черт эволюции в разных жанровых и национальных традициях. *Теоретико-моделирующий подход* лежит в основе разработки ММЭИУ, а *культурно-аналитический* – для интерпретации эстетических концепций и школ как элементов культурного кода эпохи. Разработка методологии осуществлялась с учётом принципа А.В. Пчелинцева о свойстве музыкального явления к изменчивости и адаптации к историческим условиям [70, с. 47].

Конкретные методы исследования структурированы по трём группам.

I. *Общегуманитарные и общеискусствоведческие методы: историко-генетический* – для анализа происхождения ключевых тенденций; *историко-*

системный – для рассмотрения явлений как элементов развивающейся системы; *сравнительный* – для сопоставления техник и стилей разных периодов; *герменевтический* – для интерпретации текстовых и аудиовизуальных источников.

II. *Специальные методы искусствоведения и музыкознания: инструментоведческий анализ (вектор И); анализ исполнительской техники (вектор Т); стилистический анализ (векторы Ш и Э); анализ музыкальной формы и драматургии (вектор Ф).*

III. *Междисциплинарные методы: аудиовизуальная экспертиза – как основной источник данных об исполнительстве; метод case study – для углублённого анализа репрезентативных кейсов в третьей главе.*

Материалом диссертационного исследования послужил репрезентативный корпус источников, структурированный по трём типологическим группам для верификации разработанной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ).

1. *Аудиовизуальные источники* – записи концертных и студийных выступлений, отражающие эволюцию ударного исполнительства в ключевых жанровых направлениях. В джазовой традиции привлечены записи Джо Джонса (свинг), Кенни Кларка и Макса Роуча (бибоп), Элвина Джонса и Тони Уильямса (модальный джаз), Билли Кобэма и Джека ДеДжоннетта (фьюжн). В сфере академического авангарда исследованы записи сочинений Я. Ксенакиса, Э. Вареза и Дж. Кейджа. Индивидуальный исполнительский метод проанализирован на основе записей и документальных фильмов о творчестве Эвелин Гленни.

2. *Нотные тексты* – оригинальные композиторские партитуры (Э. Варез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис) и авторские транскрипции, представленные в Приложениях 4–7. Данный корпус позволил зафиксировать эволюцию техники (Т) и функции (Ф) через анализ нотационных новаций («тембровая партитура») и конкретных ритмических формул.

3. *Теоретические и историографические источники* – фундаментальные труды по органологии, истории и теории исполнительства (Дж. Блэйдс, Э.В. Денисов, Г.В. Соколов, А.Н. Рало, В.Л. Филатов), эстетические манифесты (Дж. Кейдж, Э. Гленни), а также публикации в профильных периодических изданиях («Percussive Notes», «Modern Drummer»).

Положения, выносимые на защиту:

1. Эволюция искусства игры на ударных инструментах во второй половине XX века представляет собой не линейный процесс, а сложную саморазвивающуюся систему, детерминируемую динамическим взаимодействием пяти ключевых векторов: развития исполнительской техники и виртуозности (**Т**), эволюции инструментария и технологий (**И**), трансформации функциональной роли и статуса исполнителя (**Ф**), формирования и взаимодействия исполнительских школ и стилей (**Ш**) и изменения эстетических концепций и критериев выразительности (**Э**). Разработана и верифицирована Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), включающая вышеуказанные векторы.

2. Специализированный понятийный аппарат, включающий: технические термины («полилокомоторная координация»), эстетические категории («тембровая партитура»), функциональные дефиниции («импровизационный саунд-дизайн») позволяет описать специфику исполнительских практик XX века, фиксирует качественный скачок от виртуозности к системной кинестетической организации, необходимой для реализации сложных полиритмических структур современной музыки, характеризует новый тип композиционной организации или нотного текста, в котором первичным формообразующим элементом является не звуковысотность, а детальная спецификация тембральных свойств звука, отмечает принципиально новую роль исполнителя, выступающего в качестве активного творца звуковой реальности в режиме реального времени.

3. Радикальная трансформация исполнительского искусства на ударных во второй половине XX века стала результатом синергетического эффекта от взаимодействия технологического прогресса (электронные инструменты, микрофонирование), социокультурных сдвигов и внутримызыкальных новаций, что принципиально изменило онтологию исполнительского процесса.

4. В искусстве игры ударных инструментах в период 1960-1980-х гг. доминирующими тенденциями являются виртуозно-техническая экспансия, функциональный плюрализм, эстетическая транскulturация.

5. Процессы глобализации и технологической революции 1990-х гг. реализовались через триаду взаимосвязанных явлений: технологический универсализм, стилевую гибридизацию, персонализацию школ.

6. Системный анализ эволюции джазовой ритм-секции, проведенный на основе апробации ММЭИУ, выявляет инвариантную закономерность, где развитие исполнительской техники (Т) выступает первичным импульсом, детерминирующим трансформацию функциональной роли ударника (Ф) и последующую смену эстетических парадигм (Э), в то время как модернизация инструментария (И) является ключевым фактором кристаллизации новых исполнительских школ (Ш).

7. Апробация модели на материале творческого метода Эвелин Гленни неопровержимо доказывает действие механизма $I \rightarrow T \rightarrow \Phi$, согласно которому технологический импульс (И) выступает первичным катализатором для разработки новой исполнительской техники (Т), что, в свою очередь, переопределяет функциональную роль исполнителя (Ф), выводя его в статус автономного «композитора-перформансиста» и архитектора звукового пространства.

8. Исследование партитур академического авангарда (Я. Ксенакис, Дж. Кейдж) становится предметом исследования. В результате фиксируются механизмы эволюции данной области, включая определение техники (Т) и институционализацию новой роли исполнителя (Ф) – интерпретируемой как

«архитектор времени». Также происходит процесс инструментальной диффузии (**И**), обуславливающий формирование эстетики «резонансного хаоса» (**Э**) и становление интернациональной школы «мультиперкуссионного театра» (**Ш**).

Научная новизна исследования проявляется в совокупности нижеперечисленных положений.

1. Осуществлена разработка специализированной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), предполагающей интеграцию пяти ключевых векторов: техника (**Т**), инструментарий (**И**), функция (**Ф**), эстетика (**Э**), школа (**Ш**). Предложенный подход ориентирован на преодоление ограничений традиционных методов, отмеченную в исследованиях [70, с. 11; 86, с. 5], и представляет новый инструмент для осуществления целостного анализа. В результате исследования получено подтверждение универсального характера закономерностей и механизмов взаимодействия технических, функциональных и эстетических векторов.

2. На основе модели ММЭИУ впервые осуществлен комплексный системный анализ эволюции ударного исполнительства во второй половине XX века, позволивший преодолеть фрагментарность и жанровую разобщенность предыдущих подходов [94, с. 4-6; 109].

3. Выявлены и систематизированы ранее не описанные закономерности и механизмы взаимодействия ключевых векторов развития, в частности:

– влияние технологических инноваций (**И**) на трансформацию техники (**Т**) и функциональной роли (**Ф**) исполнителя в разных жанрах;

– механизмы диффузии исполнительских школ (**Ш**) под влиянием кросс-жанровых взаимодействий и эволюции эстетических парадигм (**Э**), вплоть до феномена «эстетической транскulturации» [94, с. 63].

4. Разработан и введен в научный оборот специализированный понятийный аппарат, адекватный для анализа уникальных аспектов ударного исполнительства («полилокомоторная координация», «тембровая партитура»,

«ритмический перформанс» и др.), что позволяет описать специфику исполнительских практик и заполняет терминологическую лауну, отмеченную в литературе [110, с. 7].

Теоретическая значимость исследования заключается в следующем:

1. Разработанная ММЭИУ предлагает новый инструмент для системного анализа многофакторной эволюции исполнительского искусства, решая проблему синтеза системного и историко-культурного подходов, отмеченную В.Р. Доценко [17, с. 7-8], тем самым внося вклад в теорию музыкального исполнительства (специальность 5.10.3).

2. Модель ММЭИУ представляет собой концептуальную матрицу интерпретации исполнительской практики XX века, которая характеризуется смещением аналитического акцента в сторону выявления и систематизации динамики взаимодействия внутренних и внешних факторов. [25], что приводит к преодолению традиционного историко-описательного подхода и расширению методологических оснований исторического музыкознания.

3. Систематизация этапов и тенденций эволюции во второй половине XX века выступает как процедура конструирования целостной картины исторического процесса. [70; 76; 109], при этом восполнение пробелов, выявленных в трудах исследователей, осуществляется одновременно с уточнением представлений об истории ударного исполнительства.

4. Разработанный понятийный аппарат и предложенная методология рассматриваются как инструментарий, пригодный для осуществления исследований эволюции иных инструментальных практик. [54; 83], а также процессов культурной гибридизации в современном искусстве, что делает формирование методологической основы для междисциплинарных исследований на стыке исполнительства, инструментоведения, социологии и культурологии непосредственным следствием указанной применимости.

Практическая значимость настоящего исследования. Она определяется через реализацию следующих практико-ориентированных положений:

1. Результаты исследования и модель ММЭИУ рассматриваются как основания для обновления учебных программ и для разработки специализированных курсов по истории и теории ударного исполнительства XX века, по методике обучения и по анализу музыкальных стилей в учебных заведениях высшего и среднего образования. Это способствует преодолению проблемы недостаточности существующих методик для овладения современными стилями и обеспечивает систематизацию знаний о школах, техниках и эстетических подходах.

2. Материалы диссертации предоставляют аналитический инструмент (ММЭИУ) для осмысления исторического контекста и многообразия исполнительских традиций, что способствует обогащению интерпретаторских возможностей и стилевого репертуара музыкантов-ударников.

3. Выводы исследования могут быть использованы при подготовке научных публикаций, лекций, аннотаций к концертным программам, а также в рецензировании и судействе конкурсов. Разработанный понятийный аппарат и методика анализа повысят уровень аргументированности экспертных оценок.

4. Положения работы могут быть применены в проектах по популяризации современного академического, джазового и этнического искусства, способствуя более глубокому пониманию его специфики широкой аудиторией.

Достоверность результатов и выводов диссертационного исследования обеспечена комплексом взаимодополняющих факторов.

Методологическая обоснованность достигается применением апробированного в отечественном музыкознании системно-исторического подхода и специализированного понятийного аппарата, разработанного с учётом специфики ударного исполнительства. Валидность Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) подтверждена её последовательной

операционализацией через систему верифицируемых критериев и четырёхуровневую шкалу оценки ключевых векторов развития (Т, И, Ф, Э, Ш).

Репрезентативность эмпирической базы обеспечена привлечением обширного корпуса аудиовизуальных источников и нотного текста, охватывающих ключевые жанровые направления изучаемого периода (джаз, академический авангард, кросс-жанровые формы) и творчество ведущих исполнителей-новаторов (Э. Джонс, Т. Уильямс, Э. Гленни и др.). Триангуляция методов – сравнительно-исторического, стилистического анализа и аудиовизуальной экспертизы – обеспечила всестороннюю верификацию выявленных закономерностей.

Апробация результатов исследования

Теоретические и методологические аспекты диссертации, включая концептуальные основы модели ММЭИУ и результаты ее применения, были представлены в виде докладов на ряде межвузовских научных конференций. Среди них ключевыми стали доклады на конференции «Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах» (г. Москва, 2023 г.).

Основные положения научно-квалификационной работы (диссертации) опубликованы в 9 печатных работах, 4 из которых – в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России.

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Словаря терминов, Списка литературы, включающего **126** наименования (**107** на русском языке и **19** на иностранных языках), Списка иллюстративного материала, Приложения, включающего 4 нотных примера.

ГЛАВА 1. МНОГОФАКТОРНАЯ МОДЕЛЬ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (ММЭИУ)

1.1 Концептуальные основы Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ)

Проведенный анализ историографии со всей очевидностью выявляет ключевую методологическую проблему: отсутствие целостного системного инструментария для изучения эволюции ударного исполнительства как многомерного художественно-практического феномена. В существующих исследованиях доминируют пять основных подходов, каждый из которых имеет свои сильные стороны, но и существенные ограничения, не позволяющие адекватно описать сложность данного феномена.

Историко-описательный подход (Блэйдс, 1992) обеспечивает детальную фактологическую базу, фиксируя хронологию развития ударных инструментов и техник исполнения. В работе Дж. Блэйдса «Ударные инструменты и их история» выполняется систематизация эволюции инструментальных форм (малого барабана, тарелок, маримбы). Осуществляется фиксация трансформаций конструктивных решений и материалов, а также осуществляется репрезентация исторических контекстов их возникновения. [5, с. 49-50]. Отмечается, что работы автора имеют «преимущественно историко-описательный и классификационный характер» [109, с. 31], что не обеспечивает возможности осуществления системного анализа синергетического взаимодействия технологических, социокультурных и внутримызыкальных факторов (оркестре) и влияния социокультурных изменений (например, развитие джаза) на эстетические концепции и технику исполнения. Таким образом, данный подход фиксирует исторические события, но не обеспечивает объяснения их взаимосвязей, что

делает его недостаточным для анализа сложных динамических процессов в исполнительском искусстве.

Органологический/инструментоведческий подход (Денисов, 1982; Соколов, 2010) – представляет собой важнейший этап в развитии исследования ударных, но имеет принципиальные ограничения при анализе эволюции исполнительства.

Первый в отечественной науке систематический обзор композиторской практики использования ударных инструментов изложил Э. В. Денисов в своей фундаментальной монографии «Ударные инструменты в современном оркестре» (1982). В ней автор детально проанализировал функциональные возможности ударных инструментов, охарактеризовал их тембровые свойства и технические требования в произведениях крупнейших композиторов XX в. Его работа заложила основы для понимания ударных как динамического музыкального ресурса. О схожем понимании ресурса ударных, но уже в композиторской практике, заявляет и М. Манафова, анализируя сочинения Э. Денисова [50, с. 36].

Однако, несмотря на глубину анализа, подход Э. Денисова остается композиторско-ориентированным: он фокусируется на том, как композиторы записывают партии, а не на том, как исполнители интерпретируют, адаптируют и трансформируют эти записи в живом действии [40, с. 48]. В исследовании автор не анализирует, в частности, как изменения в инструментарии (например, появление педального хай-хэта) порождают новые исполнительские техники, как они меняют функциональную роль музыканта в ансамбле или как они становятся основой для новых эстетических парадигм (например, переход от «аккомпанементного» к «солирующему» или «саунд-дизайнерскому» типу исполнения). Таким образом, хотя Э. Денисов открывает путь к пониманию инструментов как музыкальных средств, его модель не решает задачу анализа исполнительского действия как автономного, саморазвивающегося феномена.

В свою очередь, Г. Соколов (2010) подчеркивает, что «за прошедшее со времени написания работы время многое в трактовке ударных инструментов... изменилось, да и сама группа ударных в значительной степени обогатилась новыми инструментами...» [86, с. 11], что указывает на быстрое устаревание любых статичных, даже самых детальных, инструментально-центричных моделей [85], не учитывающих динамику исполнительской практики.

Стилистический и жанровый подходы обеспечивают детальное описание внутренних норм и канонов в рамках узких музыкальных традиций, включая джазовую ритм-секцию, классические или этнические ударные инструменты. Однако их методологическая ограниченность проявляется в неспособности обеспечения аналитического осмысления процессов транскulturации и гибридизации, детерминирующих эволюцию ударного исполнительства во второй половине XX в.

У В. Доценко фиксируется утверждение «стилистические модели не учитывают динамику транскulturации между жанрами» [17, с. 25]. Это замечание указывает на существование методологического дефицита, проявляющегося в оперировании статичными категориями и в представлении каждого жанра как автономной системы с четкими границами. Ключевые трансформации фиксируются на пересечении этих границ и находят выражение в процессах интеграции африканских идиофонов и мембранофонов в джаз и в электроакустический авангард, в процессе заимствования техник игры на табле исполнителями западной академической школы и в процессе использования деревянных ложек в качестве самостоятельного инструмента с собственной историей и техникой [20, с. 818-821].

В рассматриваемых ситуациях фиксируется не просто тенденция к размыванию жанровых границ. Формируется состояние их фактической неприменимости для процедур объяснения появляющихся форм, что

объясняется процессом культурно-контекстуальной миграции исполнительских техник, при котором техника, возникшая в одном культурном контексте, подвергается процедурам адаптационной интеграции в ином контексте и в результате конституируется новая система стилевых координат с собственной внутренней логикой, вследствие чего стилистический подход, ориентированный на дескрипцию «чистых типов», предстает как недостаточный инструмент, поскольку он фиксирует преимущественно финальные проявления изменений, не обеспечивая анализ условий и механизмов их генерации.

Таким образом, стилистический и жанровый подходы, несмотря на ценность для описания внутрижанровой целостности. Они оказываются методологически недостаточными для репрезентации эволюции как динамически функционирующего межсистемного процесса, поскольку в указанном аспекте не предоставляют необходимой методологической инфраструктуры для выявления механизмов трансфера и трансформации между жанровыми образованиями.

Биографически-школовый подход (Васнин, 2017), сосредоточивающий аналитическое внимание на исполнительских школах и формализованных стилевых канонах, рассматривается как методологическая конфигурация, характеризующаяся уклоном к статичной дескрипции. Он одновременно детерминирует игнорирование динамики внутренних трансформаций и взаимодействия с внешними факторами, что детерминирует ограниченность возможностей для соотнесения с процессами эволюции [11, с. 7], имеет широкое значение, поскольку указывает на риск методологической инерции, при которой модели, рассматривающие школы как статичные образования, оказываются неадекватными для описания эволюции ударного искусства второй половины XX века. Этот процесс характеризуется интенсивностью трансферов ключевых техник, от полиритмики до практик использования этнических инструментов и электронных технологий, в рамках которого возникновение гибридных школ, трансформация классических традиций и

диффузия стилевых маркеров за пределы первоначальных контекстов не может объяснить возникновение гибридных школ (например, «электро-афрокубинской»), трансформацию классических традиций или диффузию стилевых маркеров за пределы их первоначального контекста.

Аналогично, культурологический и социологический подходы (Бреннан, 2021), несмотря на свою ценность в анализе макросоциальных условий и контекстной детерминации музыкальной практики, не располагают инструментами для углублённого анализа имманентно-музыкальных процессов – конкретных техник, функциональных сдвигов и эстетических преобразований, происходящих внутри самого акта исполнения. Как отмечает М. Бреннан, «методы культурологии не всегда адекватно описывают внутримузыкальные процессы, требуя дополнительных инструментов для анализа технических и эстетических аспектов» [110, с. 16]. Это подчёркивает необходимость интеграции междисциплинарных методов: без анализа именно исполнительского действия как системного феномена, любой социокультурный контекст остаётся лишь фоном, а не причиной изменений.

В качестве методологического ответа на выявленную фрагментарность существующих подходов в данном исследовании предлагается Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ). Её концептуальное ядро основано на понимании эволюции исполнительства как сложной, динамической, саморазвивающейся системы. Теоретический фундамент ММЭИУ образует диалектический синтез двух фундаментальных методологий, что обусловлено самой природой объекта исследования.

Во-первых, это системный подход, унаследованный от асафьевской теории интонации [2] и развитый в отечественном музыкознании. Он позволяет рассматривать ключевые векторы модели не как изолированные элементы, а как компоненты единого целого, находящиеся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимовлияния. Этот подход является прямым

методологическим ответом на критику «историко-описательного и классификационного характера» [109] предшествующих трудов, так как обеспечивает переход от констатации фактов к выявлению глубинных структурных связей и закономерностей. Системность позволяет преодолеть фрагментарность, отмеченную В. Доценко, и осуществить необходимый, по его точному замечанию, «синтез системного и историко-культурного подходов» [17, с. 7-8] для изучения столь динамичных художественных явлений, находящий свое концептуальное обоснование в предположении о целостности, достигаемой через единство исторического и системного знания [14, с. 24].

Однако, во-вторых, системный анализ, фокусирующийся на имманентных связях внутри модели, был бы неполным без историко-культурной методологии. Предметом рассмотрения данного историко-культурного подхода выступает эволюция исполнительства в системе технологических, социальных и культурных процессов второй половины XX в. Концептуализация изменений осуществляется через призму технологической, социальной и культурной детерминации, что позволяет объяснить роль технологического скачка, в частности в областях микрофонирования и электроники, выступившего как фактор, детерминировавший трансформацию функциональной роли исполнителя и перестройку эстетических концепций. Эпистемологическая необходимость привлечения историко-культурного ракурса обосновывается возможностью проверки гипотезы о нелинейном характере эволюционных процессов посредством выявления синергетического эффекта, возникающего в результате взаимодействия разнородных факторов.

В означенном теоретическом регистре синтез двух методологических подходов, заложенных в теоретическую основу ММЭИУ, рассматривается как диалектическое единство, обеспечивающее возможность аналитического представления эволюции исполнительства. Он также рассматривается как имманентно-музыкальный процесс, реализующийся через систему

взаимосвязей между техникой, функцией и эстетикой, и как социокультурного феномена, детерминированного конкретным историческим контекстом, при этом указанный теоретический базис получает методологическое подкрепление в сформулированном А. Пчелинцевым положении о «изменчивости, адаптации к конкретным историческим условиям данной эпохи». [70, с. 47], вследствие чего обеспечивается устойчивое основание для анализа структуры взаимосвязей между векторами модели.

Оперируя данным синтетическим базисом, представляется возможным перейти к операционализации модели, которая реализуется через пять взаимосвязанных векторов. Каждый из этих векторов был выделен в качестве методологического ответа на конкретные ограничения, выявленные в историографии:

Вектор **Т** (Техника) является ответом на недостаток анализа имманентно-исполнительской составляющей в органонологических и культурологических подходах. Как обоснованно показывает П. Васнин, «одним из важнейших условий формирования исполнительского мастерства является образование функциональных связей между художественным мышлением, слухом – с одной стороны, и сферой игровых движений – с другой» [11, с. 77]. Данный вектор фокусируется на эволюции специфических моторно-координационных комплексов, приемов звукоизвлечения и их связи с художественным мышлением.

Вектор **И** (Инструментарий и технологии) развивает сильную сторону органонологического подхода, но с принципиальным акцентом на его взаимодействие с другими факторами. Как демонстрирует Г. Соколов, технологические и конструктивные изменения (микрофонирование, материалы мембран, педальные механизмы, электроника) напрямую детерминируют звуковой ресурс и, как следствие, технику исполнения [86, с. 48].

Вектор **Ф** (Функциональная роль исполнителя) интегрирует достижения социологического и функционального анализа. Он фиксирует трансформацию статуса и задач ударника в музыкальном процессе: от аккомпаниатора-метронома к солисту, композитору-перформансисту, саунд-дизайнеру. Как отмечает Э. Гленни, переход от «*music student*» к «*professional musician*» отражает эту глубокую трансформацию профессиональной идентичности [113, с. 116].

Вектор **Э** (Эстетические концепции) призван преодолеть ограниченность чисто технического или функционального анализа. Он рассматривает смену парадигм восприятия звука, ритма, тембра и самой сути музыкального высказывания. М. Кривицкий, анализируя партитуры Вареза, указывает на то, что «Варез до педантичности точен в технических ремарках... разграничивает игру деревянными палочками и палочками с губкой» [34, с. 69], что демонстрирует неразрывную связь технического решения с глубинной эстетической концепцией звука.

Вектор **Ш** (Школы и стили) синтезирует сильные стороны биографически-школового и стилистического подходов, но рассматривает их в динамическом, а не статичном ключе. Как показывает В. Доценко, «наличие канонических техник, педагогическая система, стилевые маркеры» [17, с. 73] формируют основу для стиливых школ, которые, однако, постоянно взаимодействуют и гибридизируются.

Интеграция этих пяти векторов в единую систему позволяет перейти от изолированного рассмотрения отдельных аспектов к холистическому анализу. Структура взаимосвязей между векторами в модели ММЭИУ интерпретируется как динамическая иерархическая организация, фиксирующая распределение уровней и направленностей взаимодействия в системе (см. Рисунок 1) $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$). Указанная конфигурация детерминируется логикой исполнительского процесса, в рамках которой освоение новой техники ($T\Phi$), в результате чего осуществляется

формирование новых эстетических концепций и критериев выразительности (Э). Это ядро является системообразующим, так как именно в нём

Роль векторов «Инструментарий/Технологии» (И) и «Школа/Стиль» (Ш) рассматриваются как контекстуальная модуляция. Она оказывает детерминирующее воздействие на структуру ядерной триады. Вектор И детерминирует катализацию изменений, проявляющуюся в том, что технологические инновации создают предпосылки для возникновения новых техник (Т) Ш, в свою очередь, интерпретируется как интегратор процессов изменений. В рамках данного интегратора исполнительские школы канонизируют удачные технико-функциональные решения, трансформируя их в стилевые маркеры и педагогические системы и тем самым легитимизируя новые эстетические парадигмы (Э).

Фиксируется нелинейность взаимодействия векторов в рамках предложенной модели, предпосылкой которой является наличие многосторонних обратных связей (см. Рисунок 1). В результате формирования эстетической концепции (Э) осуществляется выдвижение запроса на разработку специфических техник (Т) либо на модификацию инструментария (И). Аналогично, возникновение индивидуальной школы (Ш) рассматривается как фактор, способный радикально трансформировать восприятие функциональной роли (Ф) ударника в музыкальном процессе. При этом структура взаимосвязей ММЭИУ интерпретируется как гибкая сетевая модель, обеспечивающая описание многоканального и нелинейного взаимодействия факторов.

Динамическая природа модели ММЭИУ, вытекающая из её системно-исторического фундамента, проявляется в фундаментальном свойстве её векторов изменяться с различной скоростью, что придает всей системе дополнительную сложность и нелинейность. Данное свойство является не недостатком, а адекватным отражением реальной исторической динамики сложного, многокомпонентного художественно-практического феномена.

Наиболее динамичным вектором, выступающим в роли первичного катализатора изменений, является вектор Инструментарий/Технологии (**И**). Технологические новации, такие как микрофонирование, появление педального механизма хай-хэта или электронных сэмплеров, обладают свойством быстро внедряться в практику, объективно расширяя звуковой и технический арсенал исполнителя. Как справедливо отмечал Джеймс Блэйдс, уже в первой половине XX в. «ни одна группа оркестра не претерпела больших изменений в инструментах, оркестровке и технике, чем группа ударных» [109, с. 31]. Эта скорость технологической эволюции лишь возросла в послевоенный период.

В отличие от него, вектор Эстетика (**Э**), включающий глубинные концепции звука, времени и художественного выражения, является наиболее инерционным. Изменение эстетических парадигм, легитимация новых тембров и принципов организации музыкальной ткани – процесс не мгновенный, требующий накопления критической массы художественных результатов и их рефлексии в профессиональном сообществе. Эстетические системы обладают значительным «коэффициентом запаздывания», что исторически порождало методологические противоречия, когда новые технические возможности использовались в рамках старых эстетических установок [109, с. 291].

Ярким историческим подтверждением этой асинхронности служит ситуация с ранними партитурами Эдгара Вареза. Как отмечает М. Кривицкий, цитируя технические отчеты звукорежиссера К. Уилкинсона: «Не имея необходимого оборудования, Варез должен был считаться с традиционными способами исполнения...» [34, с. 32]. Этот пример наглядно показывает, как технологическое ограничение (вектор **И**) сдерживало реализацию композиторского и, по цепочке, исполнительского замысла (векторы **Т**, **Ф**, **Э**), подтверждая их асинхронность и зависимость от технологического катализатора.

Вектора Техника (Т) и Функция (Ф) занимают промежуточное положение, выступая своего рода «передаточными звеньями» или «адаптерами» между технологическим импульсом и эстетическим осмыслением. Новая технология (И) почти немедленно провоцирует рождение новых исполнительских приемов и технических комплексов (Т), которые, в свою очередь, позволяют исполнителю осваивать новые роли (Ф) – от метронома-аккомпаниатора до саунд-дизайнера и композитора-перформансиста. Однако окончательное закрепление этих новых техник и функций в статусе полноценной художественной нормы происходит лишь тогда, когда они ассимилируются и получают обоснование в рамках обновленной эстетической парадигмы (Э).

Таким образом, асинхронность развития векторов – опережающие темпы трансформации инструментария (И) и техники (Т) относительно более медленной эволюции функций (Ф) и, в особенности, эстетики (Э) – представляет собой фундаментальное свойство модели. Понимание этой разнотемпности является ключевым для её применения, так как позволяет выявлять не только синхронные связи, но и фазовые сдвиги и запаздывания в развитии отдельных аспектов исполнительства, что и составляет её существенное преимущество перед статичными аналитическими схемами.

Валидность предложенной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) подтверждается не только её внутренней логической согласованностью и соответствием природе изучаемого феномена, но и, что принципиально важно, её универсальным эвристический потенциал модели проявляется в способности предоставлять инструментальные средства не для ретроспективного описания. Модель предназначена для системного объяснения и выявления скрытых структурных связей и нелинейных закономерностей, остававшихся недоступными предыдущим подходам.

На текущем этапе констатируется концептуально-декларативный характер предъявляемого положения. Представление доказательственной

базы предусмотрено в последующих главах через осуществление ретроспективного анализа историко-исполнительского материала. [109], На уровне макропроцессов фиксируется объяснительная сила ММЭИУ. Обеспечивается возможность представления универсального языка для концептуализации ключевых макродоминант эволюции, включающих техническую экспансию, функциональный плюрализм и эстетическую транскulturацию. Она позволяет интерпретировать их не как изолированные тенденции, а как результат синергетического взаимодействия векторов модели. Эвристическая ценность модели заключается именно в этой способности к синтезу и генерации системных объяснений, что и составит основное содержание эмпирической части работы.

Таким образом, на настоящем, теоретико-методологическом этапе, мы констатируем наличие у ММЭИУ значительного предсказательного и ретроспективного потенциала. Его реализация и апробация, а именно – способность модели адекватно интерпретировать логику сложных исторических трансформаций, – станет предметом детальной демонстрации в Главах 2 и 3 данного исследования. Структурная гибкость ММЭИУ позволяет ей выявлять и описывать специфические нелинейные механизмы эволюции, в частности, петли обратной связи (например, влияние сложившейся эстетической концепции (Э) на генерацию новых техник (Т)) и кросс-жанровые механизмы диффузии (например, заимствование техник (Т), ведущее к гибридизации школ (Ш)). Окончательное подтверждение валидности модели будет достигнуто в ходе последующего анализа, где её операциональные возможности будут применены к материалу, не участвовавшему в её построении.

Следовательно, эвристическая ценность ММЭИУ заключается в её заявленной способности к синтезу разрозненных наблюдений и к генерации нового знания о системных взаимосвязях, определявших траекторию развития ударного исполнительства во второй половине XX в. Этот декларируемый потенциал создаёт надёжные методологические предпосылки

для её последующего применения в ретроспективном анализе конкретного исторического материала, что и составит предмет дальнейшего исследования.

Принципиальное отличие разработанной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) от предшествующих аналогов заключается в двух взаимосвязанных методологических инновациях: кардинальном смещении аналитического фокуса с инструментария на исполнительство и фундаментальной ориентации на полистилистическую природу изучаемого феномена.

Во-первых, ММЭИУ предлагает переход от инструментально-центричного подхода (органология, композиторика) к искусствоведению исполнительства. В то время как классические труды, подобные фундаментальной работе Дж. Блэйдса, задали исчерпывающий стандарт историко-описательного анализа эволюции инструментов как таковых [109], их подход, по меткому замечанию самого автора, носил «преимущественно историко-описательный и классификационный характер», оставляя в тени собственно исполнительские практики. Исследования же, подобные монографии Э. Денисова, бесценные для понимания композиторских техник, также сохраняли этот инструментально-центричный ракурс [16]. Как справедливо отмечает А. Радвилович, «за прошедшее со времени написания работы время многое в трактовке ударных инструментов... изменилось, да и сама группа ударных в значительной степени обогатилась новыми инструментами...» [72, с. 11], что является имманентным слабым местом любого инструментально-центричного подхода – его быстрое устаревание. ММЭИУ преодолевает эту ограниченность, помещая в центр анализа не инструмент, а исполнительское действие, рассматриваемое как динамический синтез техники, функции, эстетического замысла и стилевой принадлежности, детерминируемый, но не определяемый полностью, инструментально-технологическим контекстом. Этот подход, рожденный изнутри музыкальной практики, отвечает на сформулированную во введении

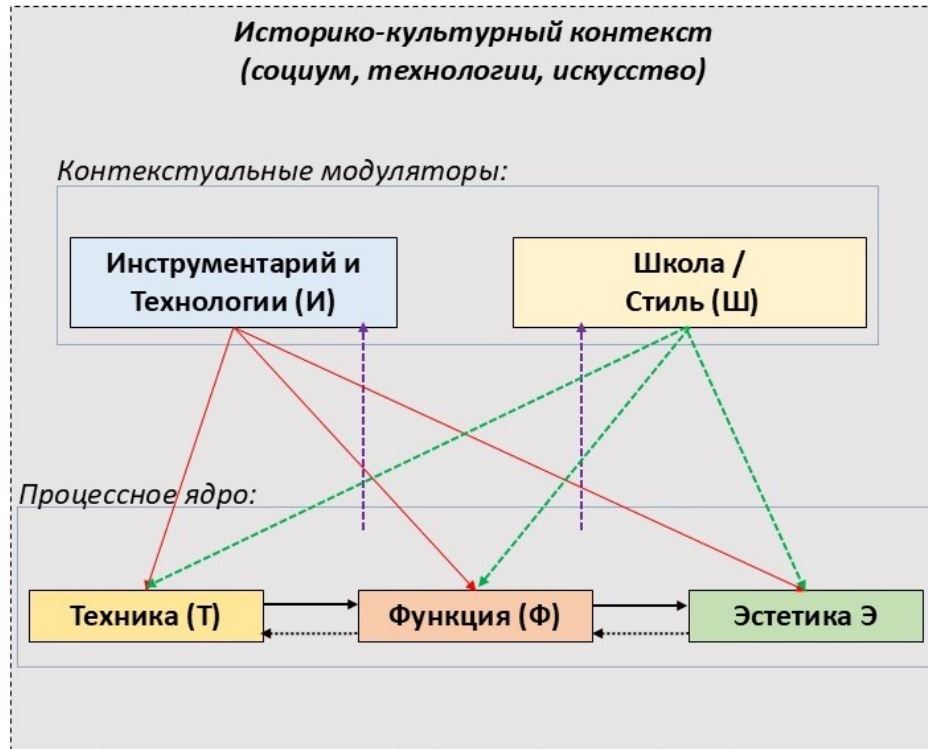
цель создания целостного системного инструментария для анализа исполнительства как автономного феномена.

Во-вторых, модель принципиально отличается от аналогов своей способностью адекватно отражать полистилистичность и гибридный характер эволюции ударного искусства второй половины XX в. Существующие подходы, как правило, были адаптированы для анализа в рамках узких жанровых или стилистических парадигм (академический авангард, джаз, этническая музыка), оставаясь слепыми к кросс-жанровым взаимодействиям и взаимовлияниям. ММЭИУ, напротив, благодаря своей пятивекторной структуре, изначально предназначена для выявления и описания таких взаимодействий. Например, она позволяет проследить, как технологический импульс (вектор **И** – появление электронных сэмплеров) был по-разному ассимилирован в джаз-роке (где он привел к развитию техники «триггерного» исполнения – **Т** и формированию функции «саунд-дизайнера» – **Ф**) и в академическом электроакустическом перформансе (где он кристаллизовался в эстетике «импровизационного саунд-дизайна» – **Э** и способствовал персонализации школ – **Ш**). Таким образом, модель не нивелирует стилевое разнообразие, а предоставляет универсальный язык для его системного описания, что отмечалось как насущная потребность в трудах отечественных исследователей [17, с. 8].

Этот двойной сдвиг – от инструментария к исполнительству и от моностилистичности к полистилистичности – обеспечивает ММЭИУ системную и динамическую целостность, отсутствующую у аналогов. Если предыдущие исследования предлагали, как правило, статичные классификации или линейные исторические нарративы, то данная модель представляет собой динамическую систему, способную моделировать нелинейные взаимодействия и обратные связи между векторами. Она не просто констатирует наличие новых техник или инструментов, но объясняет, как именно их появление, через трансформацию функциональной роли исполнителя и эстетических концепций, приводит к формированию новых

школ и стилей, и наоборот. Эта способность к реконструкции логики эволюционного процесса, а не только к описанию его результатов, составляет основное методологическое превосходство ММЭИУ и отвечает на критический запрос, сформулированный в историографии, на отсутствие «целостного искусствоведческого исследования» [86, с. 5], предлагая не просто ещё один частный подход, а принципиально новый системный инструментарий для анализа исполнительства как многомерного историко-культурного феномена.

**Структурная схема ММЭИУ
Многофакторной Модели
Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах**



Обозначения:

- - сильная причинно-двигательная связь ядра: $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$.
- ←..... - обратная связь внутри ядра: $\Xi \rightarrow \Phi \rightarrow T$.
- - технологический импульс от И к ядру (детерминирующее воздействие).
- > - институциональное модераторское влияние от Ш к ядру (канонизация и трансляция)
- ←----- - обратные запросы ядра к модераторам: к И (необходимость новых технологий), к Ш (формируются новые школы).

Область серого цвета с пунктирным контуром – граница историко-культурного контекста (среда, в которой функционирует система).

Область с пунктирным контуром синего цвета – ключевые группы элементов (Процессное ядро и Контекстуальные модуляторы).

Рисунок 1. Структурная схема ММЭИУ Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах

1.2 Критерии анализа векторов: техника, инструментарий, функция

Разработанная в предыдущем параграфе Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) представляет собой системную теоретическую конструкцию, интегрирующую пять ключевых взаимосвязанных векторов развития (**Т**, **И**, **Ф**, **Э**, **Ш**) в единый аналитический инструментарий. Настоящий параграф становится ответом на сформулированные ранее критические замечания отечественных и зарубежных ученых – об «отсутствии специализированного понятийного аппарата» [86, с. 5] и ограниченности прежних подходов. Понимание того, что любое музыкальное явление обладает «свойством к изменчивости...» [70, с. 47], требует не только создания модели, но и перевода теоретических постулатов ММЭИУ в плоскость верифицируемого анализа. Следовательно, задача операционализации, то есть преодоления разрыва между теорией и практикой, является логичным и необходимым шагом, вытекающим из самой сути обозначенной проблемы.

Таким образом, настоящий параграф ставит своей целью преодоление указанного разрыва между теоретическим моделированием и практикой искусствоведческого анализа путем разработки системы объективных, верифицируемых критериев для оценки состояния и динамики ключевых векторов модели. Как подчеркивает Г. Соколов, для анализа столь сложного феномена необходима «взвешенный научный подход и безошибочно выработанные критерии оценки» [86, с. 5]. В фокусе данной части работы находятся векторы Техника (**Т**), Инструментарий (**И**) и Функция (**Ф**), как наиболее поддающиеся объективации и структурированию через систему параметров и шкал. Векторы Эстетика (**Э**) и Школа (**Ш**), в силу большей доли интерпретационности, требуют применения иного методологического инструментария и будут детализированы в последующих разделах.

Разработка и внедрение системы объективных критериев с четырехуровневой шкалой развития для векторов Техника (**Т**),

Инструментарий (И) и Функция (Ф) является необходимым условием операционализации модели ММЭИУ, позволяющим перейти от теоретического описания эволюции исполнительства на ударных инструментах к его структурированному, измеримому и верифицируемому искусствоведческому анализу.

Предпочтение четырехуровневой шкале в качестве процедурного инструментария для оценивания векторов Техника (Т), Инструментарий (И) и Функция (Ф) в Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) представлено как результат методологического выбора.

Данная методологическая установка рассматривается как необходимая мера для преодоления дуалистической оппозиции «традиционное/новаторское». Эта оппозиция, в наиболее общем виде и с учетом специфики рассматриваемого явления, оказывается недостаточной для адекватного описания нелинейной динамики исполнительской эволюции, при этом трехуровневая шкала фиксирует неспособность обеспечить идентификацию качественного скачка между высшими проявлениями мастерства и практиками революционного характера, детерминирующими смену парадигмы исполнительства.

Четырехуровневая структура – Базовый (1), Продвинутый (2), Новаторский (3), Революционный (4) – рассматривается как адекватная схема репрезентации стадий развития сложных навыков.[97, с. 131-132] Она операционализирует закон перехода количественных изменений в качественные. В пределах данной смысловой связи уровни 1 и 2 фиксируют накопление мастерства, тогда как переход на уровни 3 и 4 интерпретируется как последовательное проявление двух этапов качественного преобразования – рождение новой техники/функции и смена системной координаты¹.

¹ Подобный подход к операционализации качественных параметров через систему дискретных градаций находит свои параллели в исследовании И. Шабуневой, посвященном тембровой организации музыкального материала [101, с. 45].

Избежание избыточной дробности (5+ уровней) рассматривается как мера, направленная на снижение степени субъективизации и на уменьшение методологических затруднений. Это обуславливает снижение сопоставительной воспроизводимости результатов анализа. Одновременно обеспечение необходимой дискретности шкалы интерпретируется как условие формирования четких опорных точек для объективного сопоставления феноменов и для конструирования эволюционных траекторий. Четырехуровневая шкала определяется как минимально необходимый аналитический инструмент, обеспечивающий верифицируемость, сопоставимость и историческую репрезентативность анализа в модели ММЭИУ.

Ключевое положение операционализации вектора «Техника» (Т) интерпретируется как процесс эволюции от ремесленного владения инструментом к виртуозно-новаторскому перформансу. Этот перформанс в рассматриваемом аспекте описывается посредством трех ключевых параметров. *В качестве таковых идентифицируются кинетическая сложность, тембровая вариативность и полифонический потенциал.* Для обеспечения возможности верифицируемого анализа предлагается четырехуровневая шкала (Базовый → Продвинутый → Новаторский → Революционный), которая предоставляет возможность точного позиционирования исследуемого исполнительского явления.

Параметр *кинетическая сложность* оценивает степень координационной и моторной развитости исполнителя, способность к независимому контролю конечностей и сложносоставным двигательным паттернам. На базовом уровне это проявляется в освоении фундаментальных постановок и рудиментов (*rudiments*) – техника одинарного и двойного удара, парадидлов [86, с. 23], упражнений и этюдов. Основным показателем базового уровня считается способность музыканта-исполнителя к ритмически стабильному и качественно однородному, в отношении тембра и динамики, воспроизведению указанного материала в умеренном темпе.

Продвинутый уровень характеризуется уверенным исполнением сложных ритмических фигур, требующих развитого кинестетического чувства, например, в бибопе или прогрессив-роке [109, с. 406], что верифицируется стабильным исполнением синкопированных и полиритмических структур в высоких темпах. Новаторский уровень характеризуется возникновением новых кинетических комплексов, в частности полилокомоторной координации, представляющей собой полную независимость всех четырех конечностей. Это выступает как визитная карточка джазовых и фьюжн-виртуозов 1970-х.², что подтверждается источниками и нотацией, вводящими новые координационные техники и обуславливающими изменение подхода к исполнению на ударных инструментах, в частности на ударной установке [109, с. 461]). Наконец революционный уровень фиксируется в момент, когда рассматриваемая техника получает статус нового стандарта профессиональной практики. Ключевым признаком данного уровня выступает массовая адаптация и систематизация указанной техники в учебных пособиях, а также ее институционализированное закрепление как обязательного компонента профессиональной подготовки, что нашло выражение в закреплении техники независимой игры к концу XX века.

Параметр « *тембровая вариативность* » рассматривается как показатель исполнительской способности к регуляции спектральной структуры звука посредством применения совокупности технических приемов звукоизвлечения и процедур темброобразования. Исполнитель демонстрирует навыки на продвинутом уровне. Так, если на базовом уровне музыкант владеет стандартным звуком из центра мембраны или тарелки, то на продвинутом уровне он активно использует игру на разных участках инструмента (край, свод, купол для тарелок), применяет различные типы палочек и молоточков для расширения палитры (Б. Барток предписывал игру по краю мембраны (кожи) большого барабана деревянными

² Одним из наиболее репрезентативных примеров данной тенденции является дебютный сольный альбом Билли Кобэма (Billy Cobham) «Spectrum» (1973 г.)

палочками) [16, с. 87]. Новаторский уровень демонстрирует сложноорганизованное тембровое мышление, где техника подчинена задаче создания сложных сонорных полей, что ярко проявляется в детализированных ремарках Э. Вареза, требующих использования специально изготовленных (подготовленных) палочек (*baguettes d'éponge*) и точного места удара (*sur le bord*) для каждого звукового эффекта [34, с. 69-70], что ведет к формированию «тембровой партитуры» исполнения и служит ключевым критерием для верификации данного уровня. Революционным же становится уровень, на котором тембровый контроль интегрируется в самую композиционную логику, а исполнитель выступает как полноценный «со-композитор» и саунд-дизайнер, что находит признание в научной литературе и критике как кардинальное изменение роли перкуссиониста, полной мере проявившееся в перформансах Эвелин Гленни.

Параметр «*полифонический потенциал*» оценивается как способность к конструированию независимых ритмических и тембровых линий, образующих сложную фактурную ткань. На базовом уровне данная способность проявляется в поддержании метрической пульсации, на продвинутом уровне она интерпретируется через овладение техникой линейной независимости, что выражается, например, в одновременном ведении свингового паттерна на хай-хэте и райде с наложением синкопированных акцентов на малом барабане. На новаторском уровне иллюстрируется преобразование ударной установки в полифонический инструмент в практике пионеров авангарда и фри-джаза (М. Фав, Э. Джонс) с последующей верификацией посредством анализа партитур, фиксирующего наличие независимых контрапунктирующих линий в партии одного исполнителя. А революционный уровень определяется осознанным использованием описываемого потенциала как формообразующего принципа, получающего выражение в практике ритмической стратификации, при которой ударные создают самостоятельные пласты, сопоставимые по

сложности и значимости с партиями других инструментов [57, с. 122; 102, с. 43].

Предложенная система критериев и уровней для вектора **Т** позволяет не только описать, но и измерить прогресс исполнительского мастерства, выявляя ключевые точки технологического скачка и обеспечивая надёжный инструментарий для последующего сравнительного анализа. Подобный же принцип структурирования применяется далее к векторам «Инструментарий» (**И**) и «Функция» (**Ф**).

Операционализация вектора «Инструментарий/Технологии» (**И**) является логическим продолжением системного подхода к анализу эволюции исполнительства, фокусируясь на материально-технической детерминации художественного процесса. Как показано, в частности, в исследовании Г. Соколова, посвященном эволюции и исполнительству на ударной установке, ее развитие представляет собой становление «целостной эквивиальной музыкально-перкуSSIONной системы» [86, с. 10], что требует для её анализа выверенных критериев, позволяющих оценить влияние инструментария на трансформацию техники, функций и эстетики. Важность анализа конкретного инструментария, его тембрового потенциала и способов звукоизвлечения для понимания эволюции исполнительства подчеркивается в работах, посвященных как современному композиторскому творчеству [81, с. 262], так и историческим техникам игры [74, с. 207]. В соответствии с разработанной моделью ММЭИУ, эволюция данного вектора описывается через три ключевых параметра, оцениваемых по четырёхуровневой шкале (Базовый → Продвинутый → Новаторский → Революционный).

Во-первых, параметр *технологическая детерминация* оценивает степень и характер влияния технологических инноваций на онтологию звука и саму возможность его извлечения. На базовом уровне технология ограничивается традиционным акустическим звукообразованием и ручным изготовлением инструментов, где тембр жёстко детерминирован

природными свойствами материала (дерево, кожа, металл). Продвинутый уровень ознаменован началом активной стандартизации и индустриализации производства, а также первыми попытками электрического усиления, что, по наблюдению Дж. Блэйдса, привело к большей стабильности и предсказуемости звучания, хотя и в рамках акустической парадигмы [109, с. 31]. Новаторский уровень характеризуется кардинальным технологическим скачком – появлением и интеграцией электронных инструментов (синтезаторы, драм-машины), микрофонирования, позволяющего радикально трансформировать акустические свойства звука (создание искусственной реверберации, изменение атаки и сустейна). Верифицирующим признаком данного уровня служат документальные свидетельства (патенты, каталоги, рецензии, афиши, концертные видеозаписи и т.д.) о первом серийном выпуске или концертном применении технологии, оказавшей значительное влияние на практику, как, например, микрофонирование, легитимизировавшее ударные как концертный инструмент. Этот этап, отмеченный «беспрецедентной активностью и экспериментами» [109, с. 30], напрямую обусловил сдвиг в функциональной роли исполнителя. Наконец, революционный уровень фиксируется в эпоху тотальной цифровизации, когда технология не просто дополняет, но и подменяет акустический источник (сэмплирование, виртуальное моделирование), а критерием его идентификации является повсеместное распространение технологии, ее интеграция в образовательные стандарты и формирование на ее основе новых исполнительских специальностей (саунд-дизайнер, программист), требуя от исполнителя уже не только моторных навыков, но и компетенций в области звукового дизайна, программирования и работы со сложным программным обеспечением.

Во-вторых, параметр *эргономическое воздействие* анализирует, как изменения в конструкции инструментов и инструментального состава (к примеру, в ударной установке или сольном мультиперкуSSIONном произведении) влияют на физиологию исполнителя, его постановку,

кинетику и, как следствие, на технический арсенал. На базовом уровне эргономика интерпретируется как детерминируемая традиционной конструкцией инструментов (например, ранние литавры без механической настройки), что обуславливает ограничение технических возможностей. На продвинутом уровне фиксируется процесс модернизации, направленный на расширение исполнительского потенциала и выражающийся во внедрении педальных механизмов для хай-хэта и бас-барабана, а также в использовании регулируемых держателей томов, что, по данным Г. Соколова, позволило «осуществить функциональную дифференциацию инструментария» [86, с. 124] и послужило основанием для формирования современной посадки и исполнительской постановки. При этом новаторский уровень характеризуется проектированием инструментария, ориентированного на требования конкретных стилей и техник, выражающихся облегчённые и сбалансированные палки для увеличения скорости [73, с. 94], компактные гибридные установки, обеспечивающие интеграцию акустических и электронных компонентов с целью минимизации энергозатрат и максимизации кинетической эффективности а фиксация данного параметра представляется возможной при условии коммерческой доступности индивидуализированных решений и биометрических систем (например, сенсоры движения, MIDI-контроллеры, реагирующие на жесты), а также при наличии их систематического описания в методической литературе как нового стандарта. Это приводит к стиранию грани между телом музыканта и инструментом и к расширению возможностей звукоизвлечения.

В-третьих, исследуемый параметр *звуковой ресурс* представляет собой категорию, обозначающую темброво-акустический потенциал инструментария и его способность к генерации новых звуковых событий и тембров. На базовом уровне звуковой ресурс фиксируется как ограниченный репертуар традиционных оркестровых ударных тембров, включающий литавры, малый и большой барабан, тарелки и треугольник. Продвинутый

уровень связан с экстенсивным расширением палитры за счёт включения в исполнительскую практику многочисленных этнических инструментов (гонги, тамтамы, бонги, шейкеры), а также использования нетрадиционных предметов (например, «подготовленного фортепиано (*prepared piano*)» Дж. Кейджа), что, по словам исследователей, привело к «стремлению делать партии ударных инструментов более содержательными» [36, с. 57; 100, с. 4], искать новые формы нотной фиксации подобных приемов [65, с. 32-40] и продолжает оставаться ключевым драйвером эволюции, что находит подтверждение в современных исследованиях [96, с. 109]. Новаторский уровень характеризуется интенсивным развитием – изощрённым использованием всего спектра тембровых возможностей каждого инструмента через игру в разных зонах, применение экзотических палочек и приспособлений. Ярким примером служит практика Э. Вареза, который «разграничивает игру деревянными палочками (*baguettes de bois*) и палочками с наконечником из губки (*baguettes d'éponge*)», а также предписывает точное место удара («*sur le bord*», «*sur la membrane*») для получения специфического звучания [34, с. 69-70], где сами эти детализированные композиторские указания, требующие специфических приемов звукоизвлечения, и являются верифицирующим критерием новаторского уровня. Подобный скрупулезный подход к тембру и звукоизвлечению, при котором сам процесс и материал становятся объектом художественного исследования, находит прямые параллели в более поздних экспериментах, например, в метафизике звука у Пьерлуиджи Биллоне [37, с. 39]. Революционный уровень знаменуется переходом от поиска новых акустических тембров к их синтетическому созданию и бесконечному воспроизведению с помощью электронных и цифровых технологий. На этом уровне тембр становится выбираемым и настраиваемым параметром, а не данностью, что и служит основным индикатором революционного преобразования. Звуковой ресурс становится виртуальным и практически безграничным, а тембр превращается из данности

в выбираемый и настраиваемый параметр, что коренным образом меняет роль исполнителя, выводя его в область «импровизационного саунд-дизайна».

В результате, предложенная трёхпараметрическая модель анализа вектора «Инструментарий/Технологии» (**И**) позволяет объективно оценить его эволюцию от пассивного средства воспроизведения звука к активному фактору, детерминирующему развитие техники, трансформацию функций и формирование новых эстетических концепций.

Как видно из вышеизложенного, операционализация векторов «Техника» (**Т**) и «Инструментарий» (**И**) через систему объективных критериев и четырехуровневую шкалу создает устойчивый методологический каркас для анализа материально-технической стороны эволюции исполнительства. Верификация методологической конструкции требует учета замечания В. Филатова о том, что «множественность функциональных ролей ударных – одна из примет музыки XX века» [94, с. 63]. Следовательно, формирование завершающего элемента операционализации модели ММЭИУ на данном этапе предполагает разработку строгих критериев для вектора «Функция» (**Ф**), направленных на фиксирование динамики изменения статуса и творческой агентности исполнителя в музыкальном процессе.

Во избежание умозрительности аналитического осмысления вектора **Ф** предлагается система, основанная на двух критериях. *иерархия ролей* – определяется как критерий, фиксирующий место исполнителя в структуре музыкальной системы. Этот критерий представляет собой градацию, в рамках которой осуществляется регистрация трансформации статуса исполнителя от служебных функций, идентифицируемых как «ритмический стабилизатор» или «метроном», через последующие стадии, обозначаемые как «тембровый акцентуатор» и «интерактивный импровизатор», вплоть до верхней точки агентности, определяемой ролью «саунд-дизайнера, композитора-перформера». *степень импровизационной свободы* – выступает

как количественно-качественный параметр, измеряющий пространство для принятия решений, варьирующееся от репродуктивного (Уровень 1) и интерпретационного (Ур. 2) через структурно-импровизационный (Ур. 3) к креативному (Ур. 4) уровню.

Данный аппарат не только описывает, но и позволяет измерить функциональную трансформацию, являющуюся ключевым индикатором изменения статуса ударника. Так, анализ техники хай-хэта (см. таб. 4) демонстрирует четкую корреляцию: усложнение кинетической координации (**Т**) и полифонического потенциала (переход на новаторский уровень) напрямую детерминировало сдвиг функциональной роли (**Ф**) от аккомпаниатора-метронома (**Ф.1-2**) к равноправному участнику полиритмического диалога (**Ф.3**) в модальном джазе, что верифицирует действие гипотетической закономерности **Т**→**Ф**.

Результатом комплексного сопоставительного анализа траекторий инструментально-технологических преобразований и эстетико-парадигматических реконфигураций является вывод, констатирующий, что функциональный сдвиг, в свою очередь, был бы невозможен без соответствующего технологического обеспечения (Вектор **И**) – надежных пружинных механизмов педалей, изменения сплавов тарелок, – и, что особенно важно, без радикальной смены эстетических ориентиров. Именно здесь системная взаимосвязь векторов модели ММЭИУ проявляется в наиболее концентрированном виде через феномен эстетической транскulturации, кристаллизовавшийся в 1960–1980-е гг. Как отмечает Г. Соколов, «возникновение и трансформация ритмических формул протекают на фоне слияния и взаимопроникновения различных музыкально-этнических культур» [86, с. 125]. Интеграция африканской полиритмии, латиноамериканскойclave и сложных европейских композиционных техник (Векторы **И**, **Т**, **Ш**) породила новую эстетическую парадигму (**Э**), в которой ритм и тембр стали первичными носителями смысла [39, с. 62; 91, с. 3]. Эта новая парадигма, по определению Э. Денисова, потребовала от ударных

инструментов выхода за рамки ритмической функции, превращения их в «носителей самой музыкальной идеи произведения» [16, с. 3], то есть санкционировала и сделала востребованной принципиально новую функцию (Φ) исполнителя – не слуги метра, а архитектора времени и со-творца звукового пространства.

Операционализация векторов демонстрирует, что их взаимодействие не является линейным и однонаправленным ($\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{T} \rightarrow \mathbf{\Phi}$), а представляет собой сложную сеть взаимных влияний. Технологическое изменение ($\mathbf{И}$) создает материальную возможность для новой техники (\mathbf{T}) (напр., надежные педали \rightarrow техника независимой игры). Однако обратное влияние ($\mathbf{T} \rightarrow \mathbf{И}$) также существенно: потребности развивающейся исполнительской практики стимулируют технологические улучшения и изобретения (напр., запрос на большее тембровое разнообразие \rightarrow разработка новых сплавов тарелок, типов пластиков).

Аналогично, новая техника (\mathbf{T}) открывает путь для новых функций ($\mathbf{\Phi}$) (полилокомоторная координация \rightarrow роль равноправного импровизатора). Но и новая функциональная установка ($\mathbf{\Phi}$), диктуемая эстетическим запросом ($\mathbf{\Xi}$), может стать импульсом для разработки новой техники ($\mathbf{\Phi} \rightarrow \mathbf{T}$) (требование исполнять сложные полиритмические структуры в академической музыке \rightarrow развитие соответствующих координационных навыков). Таким образом, вектора находятся в состоянии постоянной динамической обратной связи, а модель ММЭИУ описывает именно эту нелинейную систему, где изменение одного элемента провоцирует цепную реакцию преобразований в других.

Этот функционально-технический симбиоз, в свою очередь, был бы невозможен без радикальной смены эстетических ориентиров. Именно здесь системная взаимосвязь векторов модели ММЭИУ проявляется в наиболее концентрированном виде через феномен эстетической транскультурации, кристаллизовавшийся в 1960–1980-е гг. Как отмечает Г. Соколов, «возникновение и трансформация ритмических формул протекают на фоне

слияния и взаимопроникновения различных музыкально-этнических культур» [86, с. 125]. Интеграция африканской полиритмии, латиноамериканскойclave и сложных европейских композиционных техник (Векторы **И**, **Т**, **Ш**) породила новую эстетическую парадигму (**Э**), в которой ритм и тембр стали первичными носителями смысла. Эта новая парадигма, по определению Э. Денисова, потребовала от ударных инструментов выхода за рамки ритмической функции, превращения их в «носителей самой музыкальной идеи произведения» [16, с. 3], то есть санкционировала и сделала востребованной принципиально новую функцию (**Ф**) исполнителя – не слуги метра, а архитектора времени и со-творца звукового пространства.

Следовательно, операционализация вектора **Ф** через предложенные критерии и уровни является не финальным актом, а методологическим ключом, подтверждающим системный характер эволюции. Она наглядно демонстрирует, что трансформация функции является не следствием, а равноправным компонентом динамической системы **И**→**Т**→**Ф**→**Э**, где технологические возможности открывают новые технические приемы, которые, в свою очередь, делают возможными новые функции, легитимируемые и стимулируемые новыми эстетическими концепциями. Разработанный инструментарий создает прочный фундамент для перехода к операционализации качественных векторов «Эстетика» (**Э**) и «Школа» (**Ш**), а также для комплексного анализа ключевых тенденций эволюции исполнительского искусства во второй половине XX в., который последует в следующем параграфе исследования.

Разработанная система критериев и уровней для векторов Техника (**Т**) и Функция (**Ф**) находит свое практическое подтверждение и наглядную иллюстрацию применительно к эволюции конкретного инструментального компонента. Ярким примером, демонстрирующим динамическое взаимодействие векторов модели ММЭИУ, является трансформация технико-функционального статуса хай-хэта в практике джазовой ритм-секции на протяжении середины – второй половины XX в. Сравнительный анализ его

применения в эпоху свинга (1930–1940-е гг., на примере творчества Джо Джонса) и в период модального джаза (1960-е гг., на примере Элвина Джонса) позволяет верифицировать предложенные критерии и шкалирование (см. Таблицу 1).

Параметр / Вектор	Свинг (1930–40-е гг., напр., Джо Джонс)	Модальный джаз (1960-е гг., напр., Элвин Джонс)	Уровень изменения
Т.1: Кинетическая сложность	Базовая двухсторонняя координация (two-way coordination): механическое смыкание тарелок ногой на вторую и четвертую доли для фиксации метра.	Сложная четырехсторонняя координация (four-way coordination): независимое использование педали для создания офф-битовых акцентов, полуоткрытого звучания («splash») одновременно с ведением полиритмических паттернов руками.	Продвинутый → Новаторский
Т.3: Полифонический потенциал	Одна ритмическая функция: создание базовой метрической пульсации («sprang-sprang») как фундамента для ансамбля.	Ведущая самостоятельная линия: хай-хэт становится источником самостоятельных ритмико-тембровых реплик, вступающих в полифонический диалог с мелодическими инструментами.	Базовый → Продвинутый
Ф.3: Степень импровизационной свободы / Иерархия ролей	Жестко детерминированная роль «метронома-аккомпаниатора», подчиненная поддержанию стабильного темпа и базового свингового грува.	Роль активного участника коллективной импровизации, «комментирующего» солиста, драйвера гармонического и ритмического пульса.	Базовый → Новаторский
Связка векторов ММЭИУ	<i>(Исходное состояние)</i>	Технологическая модернизация педального механизма и конструкции тарелок (Вектор И) → Развитие техники независимого контроля и полиритмии (Вектор Т) → Трансформация роли от «хранителя метра» к равноправному участнику диалога (Вектор Ф).	

Таблица 1. Операционализация векторов Т и Ф на примере эволюции техники хай-хэта в джазе

Данный анализ наглядно демонстрирует действие выявленной в гипотезе закономерности Т→Ф: усложнение техники игры на хай-хэте (достижение независимости конечностей, освоение офф-битовой акцентировки) напрямую детерминировало трансформацию функциональной роли исполнителя – от обеспечения метрической стабильности к активному участию в полиритмическом диалоге и формированию новой эстетики «коллапсирующего» или «свободного метра» в модальном джазе [86, с. 69; 109, с. 461], что находит параллели в описанном Айсеновой отказе от опоры на мелодию-тему в бибопе и переходе к абсолютно свободной импровизации, ориентированной лишь на аккордовую последовательность [1, с. 418]. Этот И→Т→Ф в структуре модели ММЭИУ. в структуре модели ММЭИУ.

Система объективных критериев, представленная через Кинетическую сложность, Тембровую вариативность и Полифонический потенциал, адресуется в качестве метрологического основания для вектора Т; Технологическая детерминация, Эргономическое воздействие и Звуковой ресурс, функционализированные в отношении вектора И; Иерархия ролей и Степень импровизационной свободы, предназначенные для вектора Ф) при привязке к четырехуровневой шкале (Базовый → Продвинутой → Новаторский → Революционный) перевод теоретических постулатов модели ММЭИУ в плоскость верифицируемого анализа осуществляется посредством операционализации. Операционализация векторов, связанных с материально-технической и функциональной сторонами исполнительства, обеспечивает формирование методологического инструментария для структурированного описания и сравнительно-исторического измерения эволюционных процессов. Этот аппарат не только подтверждает системный и нелинейный характер трансформации исполнительского искусства, но и выявляет конкретные причинно-следственные связи и «точки бифуркации» в его развитии, что находит отражение и в исследованиях новейших

исполнительских практик [66, с. 15]. Данный фундамент является необходимым условием для перехода к операционализации более сложных, качественных векторов Эстетика (Э) и Школа (Ш), а также для формирования адекватного понятийного аппарата, что составит предмет следующего параграфа (§ 1.3).

1.3 Критерии анализа векторов: эстетика, школа. Понятийный аппарат

Векторы «Эстетика» (Э) и «Школа» (Ш), в отличие от технического (Т) и инструментально-технологического (И) векторов, обладающих значительным потенциалом для количественной и таксономической оценки, по своей природе являются качественными, герменевтическими категориями. Их анализ требует не измерения, а интерпретации, что обуславливает специфику их операционализации в рамках Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ).

Данная специфика напрямую вытекает из природы самого объекта исследования: эволюция искусства игры на ударных инструментах во второй половине XX в. характеризовалась «полистилистичностью и технологической насыщенностью» [70, с. 47], что привело к формированию уникальных, не имеющих аналогов в предшествующих практиках эстетических концепций и исполнительских школ. Существующий музыковедческий аппарат, сформированный в рамках классико-романтической парадигмы и ориентированный на анализ звуковысотных и гармонических структур, оказывается неадекватен для описания этих новых феноменов, для которых, по точному замечанию исследователей, «традиционных методов анализа... становится недостаточно» [42, с. 88; 69, с. 6; 86, с. 5]. Это подтверждает и вывод Б. Соломона о том, что применение старых методов анализа к перкуссионной музыке является

ограниченным и требует поиска новых подходов, способных учесть современные теоретические позиции [123, с. 13].

Таким образом, возникает насущная методологическая потребность в разработке системы качественных критериев, позволяющих провести структурированный анализ векторов Э и Ш, а также в создании и внедрении в научный оборот специализированного понятийного аппарата, адекватного уникальным аспектам эволюции ударного исполнительства. Как справедливо отмечает Чжон Сан Ил, «для описания ритма в корейской музыке недостаточно традиционного понятийного аппарата западного музыкознания, необходимы новые аналитические модели» [99, с. 52], и это утверждение универсально для анализа сложных, синкретических исполнительских практик второй половины XX в. Следовательно, цель настоящего параграфа заключается в завершении операционализации модели ММЭИУ путем определения системы качественных критериев для анализа эстетических концепций (Э) и исполнительских школ (Ш), а также в строгом определении и введении ключевых терминов, формирующих понятийный каркас для всех пяти векторов модели, что является необходимым условием для её последующей апробации и верификации.

Для проведения структурированного анализа вектора «Эстетика» (Э) в рамках модели ММЭИУ предлагается система из трех взаимосвязанных качественных критериев, позволяющих описать ключевые парадигмальные сдвиги в художественных концепциях звука, времени и визуальности, характеризующих эволюцию ударного исполнительства во второй половине XX в.

1. Концепция звука (чистота/шум). Данный критерий фиксирует фундаментальную трансформацию в онтологии музыкального звука, выражающуюся в переходе от акустического идеала «чистого тона» к эстетике сонорности, тембровой сложности и шума. Если в классико-романтической традиции ударные были ограничены функцией метроритмической пульсации или гармонического аккомпанемента с опорой

на звуки определенной высоты (литавры, ксилофон), то к середине XX в. композиторы и исполнители открыли автономную выразительность всего спектра звучаний – от неопределенных по высоте шумов до сложных тембровых комплексов. Эта трансформация была теоретически осмыслена уже в манифестах футуристов и Дж. Кейджа, заявившего, что «музыка для ударных – революция. Слишком долго звук и ритм были подвластны ограничениям музыки XIX века» [93, с. 233], что стало практическим воплощением идеи радикального расширения самого предмета музыки через включение в него шума и нетрадиционных звучаний [43, с. 99; 43, с. 107]. На практике это выразилось в расширении инструментария за счет нетрадиционных материалов (металл, дерево, стекло, вода), разработке «расширенных техник» (*extended techniques*) (приемы трения, скрипа, щипков), использовании электронного усиления и обработки, позволивших выявить внутреннюю тембровую структуру звука. Как следствие, роль исполнителя трансформировалась от воспроизводителя нотного текста к саунд-дизайнеру, активно конструирующему сложные тембровые партитуры. Ярким примером служит творчество Эдгара Вареза, в партитурах которого, по справедливому замечанию М. Кривицкого, «акцент, как правило, делается на гармоническом и формальном новаторстве, тогда как системный анализ его оркестрового мышления, в особенности в части взаимодействия тембра и фактуры и их эволюции, представлен фрагментарно» [34, с. 74]. Именно Варез, наряду с Кейджем, предвосхитил эстетику «резонансного хаоса», где звук понимается как самоценная физическая и драматургическая величина [33, с. 69-70].

2. Организация времени. Критерий отражает радикальный пересмотр временной организации музыки, заключающийся в отказе от детерминированной метрической пульсации в пользу алеаторических, процессуальных и импровизационных моделей. Если ранее временная структура задавалась жесткой сеткой тактового размера, то в новой парадигме время становится гибким, относительным, зачастую управляемым

самим исполнителем. Это проявилось в распространении алеаторики, графической нотации, секционной формы, где длительность секций может определяться перформансом, а также в практике свободной импровизации, где ритм рождается из сиюминутного взаимодействия музыкантов. Композитор и исполнитель становятся не «хранителем метра», а «архитектором времени», организующим сложные временные потоки и текстуры. Данный критерий напрямую связан с предыдущим: акцент на тембре и фактуре как основных формообразующих элементах закономерно ослабляет роль гармонической функциональности, традиционно служившей главным драйвером музыкального времени. Как отмечает В. Медушевский, «форма явлена в звуках столь совершенно, что кажется, будто она и есть сами звуки; однако она 2 также и откровение содержания, путь от звука к мирочувственному смыслу» [51, с. 8]. Таким образом, время начинает организовываться не по законам тональности, а по законам тембровой драматургии и энергетике.

3. Визуальная составляющая. Критерий фиксирует важнейший сдвиг в перцепции музыкального исполнения [55, с. 171-173]: из чисто аурального события оно превращается в синкретический перформанс, где визуальный ряд (пластика, жест, мимика, работа с пространством, костюм) становится неотъемлемым компонентом художественного высказывания. Это явление, для описания которого в рамках настоящего исследования вводится термин «перкуссионный театрализм», особенно характерно для творчества таких новаторов, как Эвелин Гленни, для которой «танец является ритуальным актом, обладающим таинственными силами» [17, с. 52; 109]. Визуализация звука через экспрессивный жест, театрализованное движение между инструментами, использование элементов пантомимы служит не только утилитарной цели извлечения звука, но и усилению его эмоционально-образного воздействия на зрителя, созданию целостного мультисенсорного образа, что подтверждает общую тенденцию движения искусства к театрализации [64, с. 14] и находит крайнее выражение в техниках, где

звукоизвлечение сочетается с движениями головы и рук, а также с синхронными выкриками [96, с. 40-41]. Данный критерий напрямую связан с трансформацией функциональной роли исполнителя (**Ф**) в сторону перформансиста и визуально подтверждает тезис о переходе от «метронома» к «саунд-дизайнеру» и «композитору в реальном времени».

Предложенная система критериев (концепция звука, организация времени, визуальная составляющая) позволяет провести сравнительный анализ эстетических установок различных композиторов, исполнителей и школ, выявив их место в континууме от традиционной к новой парадигме исполнительского искусства. Это обеспечивает необходимую операционализацию качественного вектора **Э** для его дальнейшего анализа во взаимодействии с другими компонентами модели ММЭИУ.

Если вектор «Эстетика» (**Э**) описывает что и почему играет – систему художественных концепций и ценностей (к примеру, принцип полиостинатности [79, с. 19]), – то вектор «Школа» (**Ш**) отвечает на вопрос как эти концепции реализуются на практике, кристаллизуясь в устойчивые, воспроизводимые и передаваемые исполнительские традиции. В контексте эволюции ударного исполнительства второй половины XX в., отмеченной стилевой гибридизацией и персонализацией, идентификация школ представляет собой методологическую задачу, требующую выхода за рамки простой географической или жанровой атрибуции. Как справедливо отмечает В. Доценко, существующие исследования зачастую освещают лишь «отдельные аспекты (жанровые, этнические, исторические) и не создают единой картины» [17, с. 8], фрагментируя тем самым понимание школы как целостного феномена. Для преодоления этой ограниченности в рамках модели ММЭИУ предлагается трехуровневая система критериев анализа вектора **Ш**, позволяющая операционализировать это сложное понятие.

1. Наличие канонических техник и устойчивого репертуара. Данный критерий является фундаментальным для идентификации школы, поскольку фиксирует объективированное, материализованное ядро исполнительской

традиции. Речь идет не просто о наборе приемов, а о системе технических решений, возведенных в ранг канона, эталона для воспроизведения и подражания. Эти техники становятся «визитной карточкой» школы, как, например, разработанная Гэри Бертоном (Gary Burton) четырехпальцевый способ удержания (захвата) палочек для вибратона («Burton grip»), обеспечивающая беспрецедентную мощь и независимость голосоведения, или сложнейшая система полиритмической независимости конечностей, канонизированная в творчестве таких барабанщиков, как Элвин Джонс и Тони Уильямс. Важнейшим индикатором здесь выступает формирование устойчивого репертуара – корпуса произведений или транскрипций, которые считаются обязательными для освоения в рамках данной традиции и которые аккумулируют в себе ее ключевые технические и выразительные находки. Ярким примером является школа Кейко Абэ для маримбы, где композиции самой Абэ и ее последователей образуют технический и художественный канон, определяющий развитие исполнительства на этом инструменте в академическом ключе [38, с. 112-113]. Как отмечает Эвелин Гленни, обучение у Абэ было сфокусировано не на механическом повторении, а на «изучении и интерпретации смысла в работе, <...> развитии любопытства к намерениям композитора» [113, с. 114], что подчеркивает глубокую связь технического канона с художественно-интерпретационной составляющей школы.

2. Сформированная педагогическая система и преемственность. Школа не существует вне механизмов своей трансляции. Следовательно, ключевым критерием ее зрелости и устойчивости является наличие отрефлексированной, институционализированной педагогической системы. Это подразумевает не просто наличие выдающегося педагога, а существование методики, учебных пособий, упражнений («этюдов»), прогрессий сложности и дидактических принципов, адаптированных для передачи специфического комплекса знаний и навыков следующему поколению (к примеру, корейская исполнительская школа [19, с. 13] или

ансамблевое исполнительство на маримбе [23, с. 80]). Данный критерий позволяет отличить спонтанно сложившуюся группу последователей («манеру») от настоящей школы, обладающей потенциалом самовоспроизводства. Институциональный аспект предстает как значимый, поскольку институционализация школы, выраженная в закреплении ее содержания в учебных программах ведущих вузов (например, Juilliard School, Berklee College of Music, Московская консерватория), а также в наличии специализированных учебных заведений и летних академий рассматривается как индикатор ее укорененности в профессиональной среде. Преимущество выступает как процесс воспроизводства педагогических практик и оформляется посредством линии «учитель – ученик», документирование которой в биографиях музыкантов обеспечивает формирование генеалогического древа школы.

3. Узнаваемые стилевые маркеры. Этот критерий относится к сфере идиостилистики и фиксирует совокупность устоявшихся, воспроизводимых и узнаваемых черт звучания и музыкального высказывания, обеспечивающую возможность идентификации исполнителя как принадлежащего к определенной школе даже при отсутствии личностной идентификации. Данная категория представляет собой комплексный феномен, включающий совокупность элементов, воспроизводимость которых выступает основанием для стилистической отнесенности исполнителя.

Звучание, рассматриваемое как уникальное тембровое качество звукоизвлечения, обеспечивается посредством применения специализированных палочек, использования пластиковых материалов и конфигурирования инструментальных настроек. В наиболее общем виде иллюстрация указанного положения осуществляется через контрастирование жанровых практик, например «сырое» звучание малого барабана в контексте джаза Нью-Орлеана в сопоставлении с «сухим» звучанием в биг-бэндах или с глухим звучанием в среде метала.

Фразировка и артикуляция, в частности: характерные ритмические формулы, акцентуация, использование определенных видов штрихов (*legato*, *staccato*, *accents*), подход к построению соло и аккомпанемента.

Ритмическая пульсация, конкретно: глубинное, часто невербализуемое ощущение времени, свинга, грува, которое является, возможно, самым тонким и точным идентификатором школы. Ярким примером служит радикальное различие в ритмической пульсации между барабанщиками бибопа, фанка и прогрессив-метала.

Стилевые маркеры являются результатом органичного взаимодействия всех векторов ММЭИУ: выбранный инструментарий (**И**) и освоенная техника (**Т**) служат материальной основой для создания саунда, который, в свою очередь, подчиняется эстетическим установкам (**Э**) и функциональной роли (**Ф**) музыканта, кристаллизуясь в узнаваемый стиль, ассоциированный с конкретной школой (**Ш**).

Таким образом, предложенная система критериев (канон, педагогика, идиостилика) позволяет провести не констатирующий, а аналитический разбор вектора «Школа», выявляя механизмы формирования, устойчивости и трансляции исполнительских традиций в их сложном взаимодействии с технологическими, эстетическими и социальными факторами эволюции ударного искусства.

Специфика эволюции ударного исполнительства, отличающаяся полистилистичностью и технологической насыщенностью, указывает на исчерпанность объяснительного потенциала традиционных аналитических подходов и актуализирует насущную потребность в разработке и внедрении в научный оборот специализированного понятийного инструментария. Как справедливо отмечает А. Пчелинцев, современное музыковедение зачастую «не располагает комплексными исследованиями, отражающими целостную картину» [70, с. 11] сложных феноменов, что в полной мере относится к эволюции ударного исполнительства. Существующая терминология, сформированная в парадигме европоцентричной звуковысотной системы,

оказывается недостаточной для описания полистилистичных и технологически насыщенных практик, где на первый план выходят тембр, ритм, пространство и перформативный аспект [105, с. 296]. Данный терминологический дефицит был зафиксирован еще Дж. Кейджем, критиковавшим ограничения музыки XIX в., под властью которых слишком долго находились звук и ритм [93, с. 233]. Это подтверждается и современными исследованиями, доказывающими прямую связь между физическими свойствами материалов и перцептивными характеристиками звука, что требует новых подходов к его описанию [24, с. 47; 124, с. 1401, 1403]. Таким образом, разработка новой терминосистемы является не произвольным актом, а методологической необходимостью, вытекающей из специфики объекта исследования и направленной на преодоление фрагментарности его описания.

В настоящем исследовании предложен корпус понятийных инноваций, структурированный в рамках векторной модели ММЭИУ.

В отношении векторной категории «Т (Техника) «Полилокомоторная координация». Данный термин интерпретируется как обозначение высшей степени двигательного мастерства, представленное через равноценное управление всеми четырьмя конечностями при осуществлении одновременного ведения нескольких ритмических и/или тембровых линий. Он фиксирует качественный скачок в эволюции исполнительской техники, обусловленный необходимостью работы с расширенной ударной установкой и интеграции сложных полиритмических структур в практиках джаза, рока и академического авангарда, при этом акцентируется системность координации разнородных двигательных актов, выходящая за рамки традиционных понятий «виртуозности» и «техники», Этот принцип, хотя и в ином инструментальном контексте, находит параллели в инновационных приемах, таких как «пятидольный рикошет» или «непрерывный рикошет», разработанных для решения специфических исполнительских задач [13, с. 31; 13, с. 36]. Ярчайшим воплощением этого принципа является творчество

Эвелин Гленни, для которой независимая работа конечностей стала основой индивидуального метода «телесного звукоизвлечения» и «кинетической нотации».

Для вектора **Ф** (Функция): «Импровизационный саунд-дизайн». Понятие определяет принципиально новую функциональную роль исполнителя, трансформировавшегося из интерпретатора заранее записанного нотного текста в активного творца звуковой реальности в режиме реального времени. Это подразумевает комплексную деятельность по созданию, преобразованию и организации сложных тембровых ландшафтов с использованием всего арсенала доступных средств: электронной обработки (реверберация, дилей, лупинг), сэмплирования, нетрадиционных приемов звукоизвлечения (молоток-супербол, щетки, руты и пр.), а также управления пространственным распределением звука. Термин «дизайн» подчеркивает проектный, композиционный характер этой деятельности, выводящей ударника в статус «композитора в реальном времени».

Для вектора **Э** (Эстетика): «Тембровая партитура». Концепт обозначает тип нотного текста или глубинной композиционной концепции, в котором первичным организующим элементом музыки является не звуковысотность и метроритм, а детальная спецификация тембральных характеристик звука. Это включает точное указание инструментов, материалов и конструкции палочек/молоточков, зоны удара на мембране или корпусе инструмента, динамических нюансов, способов звукоизвлечения (удар, трение, скрип³) и их последовательности, создающей тембровую драматургию. «Тембровая

³ *Скрип* – специализированный приём звукоизвлечения в современной перкуссионной практике, заключающийся в извлечении звука путём скользящего трения одного предмета о поверхность другого с целью получения протяжного, шумового, зачастую скрипучего тембра. В отличие от ударного воздействия, скрип направлен на создание нечётко фиксированного по высоте, но богатого обертонами и текстурами звучания, что расширяет палитру звуковых красок и служит важным элементом тембровой драматургии. Для его реализации используются различные инструменты и материалы: смычком водят по краю тарелки или вибратона, металлической щёткой – по поверхности барабана, специальными скребками – по ребру треугольника или рифлёной поверхности инструмента. Данный приём является характерным элементом эстетики соноризма и тембровой музыки XX-XXI веков, где звук ценится за свою физическую и фактурную выразительность.

партитура» является материальным выражением новой эстетической парадигмы, где звук мыслится как самоценная физическая и выразительная величина, а не служебный элемент по отношению к мелодии и гармонии.

Для вектора **III** (Школа): «Персонализация школ». Термин фиксирует ключевую тенденцию конца XX – начала XXI вв., заключающуюся в ослаблении жестких национальных или жанровых атрибутов исполнительской школы и усилении роли индивидуального, авторского стиля (идиостиля) как основного идентификатора традиции [92, с. 112]. Это явление является следствием процессов глобализации, стилевой гибридизации и доступности информации, когда исполнитель формирует свой уникальный метод [98, с. 110] как синтез влияний из самых разных источников (академический авангард, джаз, этническая музыка, рок). В результате возникают устойчивые, узнаваемые и влиятельные феномены, обозначаемые по имени их создателя – «школа Вирджила Донати», «школа Томаса Лэнга», «подход Эвелин Гленни» – которые доминируют над традиционной идентичностью «немецкой» или «американской» школы.

Введение предложенного понятийного аппарата позволяет не только адекватно описать уникальные аспекты эволюции ударного исполнительства, но и операционализировать взаимодействие векторов модели ММЭИУ, создав терминологический фундамент для ее последующего применения в историко-музыкальном анализе.

Разработка специализированного понятийного аппарата, адекватного уникальным аспектам эволюции ударного исполнительства, не может ограничиваться внутридисциплинарными ресурсами музыковедения. Полистилистичность и технологическая насыщенность объекта исследования, его глубокая укорененность в социокультурных контекстах второй половины XX в. обуславливают необходимость продуктивного заимствования и адаптации концептов из смежных гуманитарных дисциплин. Данный методологический ход направлен на преодоление ограниченности традиционного терминологического инструментария, который, как

справедливо отмечает Б. Соломон, оказывается недостаточным для анализа перкуссионной музыки, требующей учёта новейших теоретических позиций [123, с. 13]. Таким образом, стратегическая интеграция идей и категорий из семиотики, культурологии и теории перформанса становится не вспомогательным приемом, а особенно компонентом построения целостной искусствоведческой модели ММЭИУ, позволяя описать сложные, синкретические феномены исполнительского искусства в их системной взаимосвязи.

Из семиотики и теории перформанса: «Код жеста». Для анализа визуальной составляющей исполнения (критерий вектора Эстетика) и ее связи с формированием индивидуального стиля (вектор Школа) продуктивным оказывается заимствование и адаптация концепта **«код жеста»**. В рамках модели ММЭИУ данный термин определяется как *система визуально значимых, семиотически нагруженных движений исполнителя (постановка корпуса, амплитуда и характер взмаха, мимика, взаимодействие с инструментом как с объектом), которая не только обеспечивает звукоизвлечение, но и несет самостоятельную смысловую нагрузку, являясь неотъемлемой частью целостного художественного сообщения-перформанса*. Как отмечает В. Медушевский, «интонационно-фабульная форма... целиком зависит от выражаемого: величественность потребует иных средств, чем нежность...» [51, с. 22], что справедливо и для кинетического выражения художественного замысла. Например, сценическое поведение Кита Джарретта или Эвелин Гленни, чьи закрытые глаза, пластичные, почти танцевальные движения телом или, напротив, сконцентрированная статика и минимализм жестов, – все это представляет собой сложноорганизованный код, транслирующий установки на глубокое погружение в звуковую материю, трансцендентальность переживания или, напротив, интеллектуальный расчет. Этот код становится визитной карточкой исполнителя, опознавательным стилевым маркером его школы (Ш) и непосредственным выражением его эстетической концепции (Э).

Из культурологии и социологии: «Транскультурация». Для адекватного описания механизмов формирования и диффузии исполнительских школ (вектор **Ш**) в условиях глобализации и стилевого синтеза ключевое значение приобретает концепт «**транскультурация**», введенный кубинским антропологом Фернандо Ортисом и развитый в дальнейшем в работах А. Сильвы и Н. Гарсиа Канклини. В отличие от упрощенных моделей «влияния» или «заимствования», транскультурация описывает *нелинейный процесс активного диалога и взаимного преобразования при контакте двух или более музыкальных традиций, в результате которого возникает качественно новое художественное явление, а не простое механическое смешение элементов.* Процесс рассматривается как иллюстрация становления афро-кубинского джаза (Latin Jazz), в котором не имело место простое перенесение африканских ритмов в джазовую практику. Произошло трансформационное преобразование указанных ритмических структур в результате контакта полиритмических паттернов сантерии и румбы с гармоническими структурами свинга и бибоба, что нашло выражение в генерации качественно новой синкопированной пульсации, частным выражением которой является клави-паттерн, а также в институционализации новой ролевой функции ударника-тимбалера, выступающего в роли ритмического дирижера ансамбля. [17, с. 231]. В указанных пределах транскультурационный механизм интерпретируется как основа формирования гибридных явлений, к числу которых относится эйсид-джаз, в рамках которого осуществляется взаимное обогащение эстетических регистров джаз-фьюжн, фанковых грувов и электронного дизайна британской клубной сцены. Адаптация культурологического понятия предоставляет возможность перехода от описательного подхода к осуществлению анализа конкретных механизмов (**Э**→**Ш**, **И**→**Ш**), через которые эстетические парадигмы и кристаллизация инструментальных новаций находят выражение в формировании новых исполнительских школ.

Интеграция концептов «код жеста» и «транскультурация» в понятийный аппарат модели ММЭИУ позволяет вывести анализ на уровень системного междисциплинарного синтеза. Эти термины обеспечивают операционализацию ключевых аспектов взаимодействия векторов Эстетика (Э) и Школа (Ш) с другими компонентами модели, описывая, как визуальная коммуникация и кросс-культурный обмен становятся драйверами формирования новых исполнительских техник (Т), функциональных ролей (Ф) и, в конечном итоге, целых художественных направлений.

Завершающим этапом операционализации модели ММЭИУ является формирование строгой системы дефиниций, призванной обеспечить терминологическую однозначность и концептуальную целостность проводимого анализа. Как справедливо отмечает В. Калицкий, эффективное научное обеспечение анализа сложных культурных феноменов зачастую страдает от «определенного дефицита проверенного, эффективного научного обеспечения» [28, с. 148], что в полной мере относится к междисциплинарному исследованию эволюции исполнительского искусства. Разработанный понятийный аппарат, представленный ниже в виде глоссария, является прямым ответом на выявленный методологический вызов. Его назначение – не только зафиксировать значения ключевых терминов, но и жестко привязать их к конкретным векторам модели ММЭИУ, тем самым создав терминологический каркас для структурированного анализа взаимодействия техники, инструментария, функции, эстетики и школы. Каждое определение сформулировано с учетом специфики эволюции ударного исполнительства во второй половине XX в. и направлено на преодоление фрагментарности существующих описаний.

Как итог терминологической работы, проделанной в параграфе, был составлен тематический глоссарий, включенный в справочный аппарат диссертационного исследования (см. *Глоссарий ключевых терминов модели ММЭИУ*). Представленный глоссарий не является исчерпывающим, но формирует концептуальное ядро понятийного аппарата модели ММЭИУ.

Жесткая привязка терминов к векторам позволяет перейти от описательного анализа к системному выявлению закономерностей и механизмов взаимодействия между техническим развитием, инструментальными новациями, трансформацией функций, сменой эстетических парадигм и формированием новых исполнительских школ. Таким образом, реализуется центральный методологический принцип исследования, сформулированный А. Пчелинцевым: рассмотрение музыкального явления как обладающего «свойством к изменчивости, адаптации к конкретным историческим условиям данной эпохи» [70, с. 47], требующего для своего изучения адекватного системного инструментария. Данный понятийный аппарат обеспечивает возможность такой комплексной операционализации и готовит почву для апробации модели ММЭИУ на конкретном материале в последующих главах диссертации.

Проведенная операционализация векторов «Эстетика» (Э) и «Школа» (Ш) через систему качественных критериев и разработка специализированного понятийного аппарата позволяют преодолеть ключевой методологический вызов, сформулированный в начале параграфа. Вектора Э/Ш действительно требуют качественных, герменевтических критериев, дополненных специализированным понятийным аппаратом, а не только количественных или таксономических мер, применимых к векторам Т и И. Как справедливо отмечает Б. Соломон, «применение старых методов анализа к перкуссионной музыке является ограниченным и требует поиска новых подходов [123, с. 13]. Предложенные критерии – «концепция звука», «организация времени», «визуальная составляющая» для вектора Э и «наличие канона», «педагогическая система», «стилевые маркеры» для вектора Ш – формируют именно такую новую аналитическую оптику. Они позволяют перейти от констатации фактов к системному анализу художественных парадигм и механизмов трансляции традиций в их динамической взаимосвязи, что находит свое отражение в исследованиях частнонаучного характера [119, с. 215-216].

Введенный понятийный аппарат («полилокомоторная координация», «импровизационный саунд-дизайн», «тембровая партитура», «перкуссионный театрализм», «персонализация школ») является не произвольным набором терминов, а строгой системой дефиниций, жестко привязанных к векторам ММЭИУ. Это напрямую отвечает на критику существующего положения дел, отмеченную такими исследователями, как Г. Соколов, констатировавшими, что «традиционных методов анализа... становится недостаточно» [86, с. 5] для описания полистилистичной и технологически насыщенной эволюции исполнительства. Адаптация междисциплинарных концептов («код жеста», «транскультурация») из семиотики и культурологии позволяет адекватно описать сложные процессы визуальной семиотизации и кросс-культурного синтеза, стимулирующих формирование новых эстетик и школ.

Следовательно, реализованная в данном параграфе разработка завершает операционализацию многофакторной модели ММЭИУ, предоставляя для всех пяти векторов (**Т**, **И**, **Ф**, **Э**, **Ш**) полный набор критериев и четко определенный понятийный инструментарий. Это создает методологические предпосылки для перехода к апробации модели на конкретном материале, целью которой является верификация ее эффективности для выявления конкретных паттернов взаимодействия векторов, что составит предмет последующих глав данного исследования. Как подчеркивает А. Пчелинцев, системный подход позволяет рассматривать любое музыкальное явление в его «изменчивости, адаптации к конкретным историческим условиям данной эпохи» [70, с. 47]. Представленный концептуальный каркас модели ММЭИУ является практической реализацией этого подхода, предлагая инструмент для анализа именно такой, сложной и нелинейной, адаптации исполнительского искусства на ударных инструментах к вызовам второй половины XX в.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: 1940–1990-Е ГОДЫ

2.1 Предпосылки трансформации: социокультурные и технологические факторы

Проведенный анализ историографии позволяет выдвинуть центральное предположение, лежащее в основе данного параграфа: радикальная трансформация исполнительского искусства на ударных инструментах в начальный послевоенный период (1945–1960 гг.) представляла собой не случайное стечение обстоятельств, а закономерный результат синергетического эффекта от взаимодействия разноуровневых факторов. Для комплексного анализа этой трансформации в исследовании применяется Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ).

В свете изложенного в предыдущей главе, основная идея заключается в том, что именно одновременное и взаимно усиливающее воздействие технологического прорыва, глубоких социокультурных сдвигов и внутримзыкальных новаций создало уникальную среду, в которой изменился онтологический статус ударных инструментов – они превратились из вспомогательного элемента ритмической группы в самостоятельное, многогранное выразительное средство, активно используемое композиторами и исполнителями в процессах темброво-драматургического формообразования.

Выдвинутая в рамках исследования гипотеза подтверждается комплексным характером изменений, затронувших все без исключения векторы модели ММЭИУ (Т, И, Ф, Э, Ш), что исключает возможность объяснения трансформации лишь одной причиной. Как будет показано далее, каждый из факторов внес свой уникальный вклад в этот процесс: если технологические инновации создали материальную основу для изменения, то

социокультурный контекст сформировал на него запрос, а музыкально-эстетические поиски наполнили новую форму художественным содержанием.

Настоящий параграф посвящен детальному анализу этого предположения, и первым, фундаментальным шагом в ее обосновании является исследование роли технологического фактора.

В послевоенный период (1945–1960 гг.) ключевой технологической предпосылкой радикальной трансформации исполнительства на ударных инструментах, которая нашла свое выражение в их переходе из периферийной ритмической функции в статус самостоятельного выразительного средства, стало повсеместное внедрение микрофонирования и электронного усиления звука. Данный технологический прорыв кардинально разрешил фундаментальное акустическое противоречие, исторически ограничивавшее концертное применение ударных инструментов: дисбаланс между мощным, но темброво ограниченным фортиссимо и богатым, но тихим, а потому неконцертным пианиссимо и нюансированной палитрой призвуков. Как убедительно демонстрирует Джеймс Блэйдс, именно «микрофоны [...] позволили сбалансировать ударные с другими группами оркестра» [109, с. 31] (перевод – И.С.), то есть технология стала условием художественного паритета.

Легитимация ударных как полноценного концертного инструмента осуществлялась по нескольким взаимосвязанным векторам.

Во-первых, микрофонирование нивелировало акустические ограничения больших концертных залов, позволив донести до слушателя всю тембровую сложность и динамическую нюансировку игры, ранее доступную лишь в камерной обстановке или студии. Это подтверждается практикой композиторов-авангардистов: для усиления маримбулы⁴ (в трудах

⁴ Маримбула (от исп. *marimbula*) – щипковый язычковый идиофон, распространенный в странах Карибского бассейна (Колумбия, Куба, Пуэрто-Рико и др.). Получил распространение в результате вывоза рабов из Африки (с берега залива Бенин и прилегающих к нему прибрежных районов, также известного как Невольничий берег) на Американский континент.

А. Тимошенко также встречается как мариембула – И.С.) в своих сочинениях Джон Кейдж был вынужден прибегать к помощи микрофона [93, с. 100], что свидетельствует о технологической необходимости для реализации художественного замысла.

Во-вторых, усиление звука сделало экономически и художественно оправданным использование обширного комплекса динамически приглушенных, но эффектных этнических инструментов (к примеру, треугольника, сагат⁵ и пр.), интегрировав их в единый перформативный комплекс и расширив тембровый ресурс исполнителя. Как отмечает М. Манаfoва, «содействовало этому процессу и появление средств усиления звука (микрофонов), создавшее возможности использовать в больших составах даже самые тихие звуки, призвуки» [49, с. 23].

В-третьих, технологическая детерминация напрямую повлияла на онтологию исполнительского процесса: микрофоны сделали видимой и слышимой ранее скрытую, интимную связь между тончайшими нюансами мышечного усилия («давлением», по В. Бурдю) и художественным замыслом [9, с. 14], что открыло путь для развития виртуозной техники, основанной на микродинамике атаки.

Таким образом, микрофонирование и усиление выступили не просто техническим усовершенствованием, а ключевым фактором, снявшим онтологическое ограничение с группы ударных и легитимировавшим их как равноправный, самостоятельный и многогранный концертный инструмент, способный к структурному и темброво-драматургическому формообразованию, что стало материальной основой для последующей функциональной и эстетической трансформации исполнительского искусства.

Наряду с технологическим прорывом, мощным катализатором трансформации исполнительского искусства на ударных инструментах

⁵ Сагаты – пальцевые тарелочки, зачастую применяющиеся для самостоятельного аккомпанемента при исполнении танца живота.

выступил комплекс глубоких социокультурных сдвигов послевоенной эпохи, сформировавший беспрецедентный спрос на новую ритмическую энергетику и изменивший саму аудиторию музыкального потребления [8, с. 32]. В качестве ключевого демографического детерминанта фиксируется послевоенный бэби-бум. Он породил массовое формирование активного молодого поколения, ориентированного на практику культурной самоидентификации посредством системного отрицания эстетических канонов предшествующих поколений. [78, с. 174]. Процесс формирования собственных критериев оценки данной аудитории фиксировался как самостоятельная феноменологическая характеристика культурной динамики, в рамках которой даже освистывание приобретало интерпретацию «знака истинного авангардного качества». [78, с. 174], что обуславливало кардинальную перестройку парадигмы «исполнитель – слушатель». Это детерминировало формирование социального заказа на радикальное, экспериментальное искусство.

В указанный период наблюдалась консолидация молодежных движений и субкультур второй половины XX века, сопровождавшаяся институционализацией ритма и телесной реакции на музыкальное произведение в качестве центральных компонент коллективного опыта и практик протестного самовыражения. В работах Эвелин Гленни фиксируется, что реакция публики на сложные сочинения (например, творчество Белы Бартока) интерпретируется не как спрос на мелодическую ясность, а как запрос на погружение в «звуковой мир», в рамках которого ритмическая точность и координация выступают ключевыми элементами эмоционального переживания. [113, с. 112]. Этот запрос был напрямую удовлетворен энергетикой рок-н-ролла, бит-культуры, а затем и психоделического рока, где ударная установка превратилась в сердцевину звучания, задающего не только темп, но и интенсивность коллективного переживания.

Также произошла фундаментальная трансформация социальных функций ударных инструментов. Если исторически они часто выполняли

утилитарно-коммуникативные или церемониальные задачи [109, с. 215; 109, с. 304], то в новом контексте они стали мощным инструментом формирования групповой идентичности и культурного кода целых поколений. Как справедливо утверждает Л. Мищенко, «на протяжении всей истории человек посредством инструмента выражал свое конкретно-чувственное отношение к другим людям и окружающему миру» [53, с. 13].

Во второй половине XX в. эта экспрессивная функция ударных инструментов была гипертрофирована: они стали звуковым символом молодежного бунта, свободы и обновления, что идеально соответствовало антивоенным и контркультурным движениям. Это подтверждается и на примере академической музыки: как отмечает Флорент Енджеевский, «эволюции других видов искусства... не являются чуждыми развитию концептуальных... подходов в инструментальной музыке» [116, с. 9-10], указывая на общий культурный фон, питавший новации.

Таким образом, социокультурный фактор, проявившийся в демографическом взрыве, активной самоидентификации молодежи через субкультуры и трансформации социальных функций музыки, создал мощный средовой запрос на новую, ритмически насыщенную, телесно ориентированную звуковую материю. Этот запрос не просто сопровождал технологические новации, но и активно стимулировал их, формируя рынок для новой звукозаписывающей и инструментальной промышленности, а также предоставляя композиторам и исполнителям социально мотивированный контекст для художественных экспериментов, что в полной мере согласуется с системным характером трансформации, постулируемым в начале данного параграфа.

Параллельно технологическому прорыву и социокультурным сдвигам, кардинальную трансформацию онтологии ударного исполнительства инициировали фундаментальные внутримызыкальные новации, наиболее ярко выраженные в эстетике алеаторики и минимализма [59, с. 145]. Данный фактор оказал непосредственное воздействие на векторы Э (Эстетика)

и Φ (Функция) модели ММЭИУ, переопределив саму суть звукового материала и роль исполнителя-ударника в музыкальном высказывании.

В сферах алеаторики и минимализма был осуществлен радикальный пересмотр системы музыкальных ценностей, в которой ритм и тембр заняли доминирующее положение над мелодико-гармонической составляющей. Как убедительно констатирует Э. Денисов, во второй половине XX в. «интерес композиторов к мелодико-гармоническому началу несколько слабеет. На первый план выдвигается ритмическая экспрессия...» [16, с. 21]. Это повлекло за собой закономерное повышение статуса ударных инструментов, идеально отвечавших новой художественной задаче своими богатыми темброво-ритмическими ресурсами. Композиторов стал волновать не интонационный смысл, а феномен «полноты звучания», реализуемый через создание сложных тембровых масс – «макрокластеров» [93, с. 53], где перкуссия трансформировалась из ритмического элемента в темброво-пространственный.

Новые эстетические парадигмы принципиально изменили функциональную роль исполнителя (вектор Φ). Алеаторика, по точному замечанию А. Радвиловича, наделила музыканта-ударника беспрецедентной свободой, превратив его из пассивного исполнителя в активного соавтора-интерпретатора, почти равного композитору в процессе звукотворчества [72, с. 57]. Это наглядно демонстрируют такие произведения, как «Zyklus» Карлхайнца Штокхаузена, которые требовали от ударника «не только высокого уровня мастерства, но и творческих способностей» [109, с. 437] (перевод – И.С.). Подобный сдвиг привел к стиранию жесткой границы между композицией и исполнением, что стало одной из ключевых характеристик нового исполнительского этоса.

Алеаторика и минимализм выступили катализатором интенсивного развития специфических композиторских и исполнительских техник, напрямую повлиявших на вектор T (Техника). Стремление к новым звуковым эффектам, подчас выходившим, по выражению Ю. Евсеева, за «разумные

пределы» [18, с. 96], выразилось в изобретении расширенной нотации, использовании нетрадиционных материалов и приемов звукоизвлечения. Это, в свою очередь, потребовало от музыкантов-ударников разработки принципиально новых координационных и темброво-контрольных навыков, таких как «полилокомоторная координация» и «микродинамика атаки», для работы с сонорной плотностью и «резонансным хаосом» современной партитуры.

Таким образом, музыкально-эстетический фактор, воплощенный в новациях алеаторики и минимализма, выступил не пассивным фоном, а активным агентом трансформации. Переориентация музыкального сознания с мелодии на тембр и ритм зафиксирована как процесс. Этот процесс привел к модификации статуса исполнителя в направлении соавторства и к стимуляции расширения технологического арсенала исполнительства, при этом указанный процесс рассматривается как компонент синергетического эффекта, подтверждающего многофакторный характер трансформации искусства игры на ударных в послевоенный период.

Наряду с технологическими и художественно-эстетическими новациями фиксируется существенная роль экономического фактора, детерминированного процессом массового производства ударных инструментов.

Как справедливо отмечает Г. Соколов, простая экономическая целесообразность – стремление к сокращению размера ансамбля – исторически являлась одной из ключевых причин объединения нескольких ударных инструментов вокруг одного исполнителя [86, с. 29]. Однако в середине XX в. эта тенденция была усилена и институционализована благодаря индустриализации производства.

Истоки данного процесса прослеживаются еще на рубеже XIX-XX вв. Так, основатель одной из крупнейших мировых фабрик Уильям Людвиг начал серийный выпуск и коммерциализацию первых комплектов ударных инструментов под маркой «Ludwig Jazz-er-up» уже в 1918 г. [86, с. 32]. Этот

факт свидетельствует о формировании рыночного запроса на стандартизированный перкуссионный комплект, вызванного популярностью новых музыкальных направлений, прежде всего джаза [103, с. 172].

К середине XX в., как констатирует Джеймс Блэйдс, «массовое производство ударных установок сделало их доступными» [109, с. 427] (перевод – И.С.), что демократизировало не только любительское, но и профессиональное обучение, контрастируя с ситуацией XIX в., когда кустарное производство и военно-ориентированное обучение порождали крайне низкий уровень оркестровых барабанщиков [109, с. 301].

Индустриализация затронула не только ударные установки, но и весь спектр ударных инструментов. Каталогизация и серийный выпуск таких сложных инструментов, как маримба-ксилофоны компанией Deagan в 20-е гг. XX в. [109, с. 477], а также массовое производство оркестровых ударных, в том числе и в СССР, где государство взяло на себя «обеспечение высококачественным инструментарием оркестровых коллективов и учебных заведений» [56, с. 48], создали устойчивую материальную базу для развития исполнительства.

Это подтверждается и конкретными примерами: к 1931 г. музыкантам удалось изготовить 161 инструмент, 60 из которых были ударными [10, с. 29]. Стандартизация и оптимизация производства, выразившаяся, в частности, в кардинальном изменении размеров барабанов и усовершенствовании материалов [112, с. 10], не только повысила доступность, но и способствовала выработке унифицированных стандартов качества и эргономики, что напрямую повлияло на вектор **И** (Инструментарий/Технологии) модели ММЭИУ.

Таким образом, экономический фактор, проявившийся в массовом производстве, стандартизации и коммерческой доступности ударных инструментов, выступил необходимым материальным условием для реализации потенциала, заложенного технологическим прорывом (микрофонирование) и социокультурным запросом. Он обеспечил

критическую массу исполнителей и инструментария, без которой последующие виртуозно-техническая экспансия и функциональный плюрализм были бы невозможны, что полностью подтверждает основное предположение параграфа о синергетическом характере трансформации.

Завершающим, но не менее значимым компонентом выявленной синергетической системы факторов выступил мощный межкультурный обмен, активизировавшийся в глобальном масштабе в эпоху послевоенной деколонизации. Данный процесс, выразившийся в интенсивном взаимопроникновении музыкальных традиций Запада и освободившихся стран Азии, Африки и Латинской Америки, кардинально обогатил темброво-ритмический словарь ударного исполнительства, легитимировав ранее маргинальные этнические техники и инструментарий в рамках академического, джазового и популярного мейнстрима.

Основная мысль данного предположения заключается в том, что деколонизация, будучи социокультурным и политическим феноменом, породила уникальный художественный резонанс, в рамках которого этнические перкуссионные традиции перестали восприниматься как экзотика, превратившись в органичный и необходимый ресурс для обновления западного музыкального языка, что напрямую повлияло на векторы **И** (Инструментарий) и **Т** (Техника) модели ММЭИУ.

Политический процесс деколонизации снял барьеры для культурной диффузии, сделав музыку и исполнительские практики бывших колоний доступными для широкого изучения и адаптации. Как точно констатирует Э. Денисов, «решающим толчком для увеличения интереса к новым ударным инструментам послужило знакомство с до сих пор почти не привлекавшим внимания европейских композиторов искусством народов Азии, Африки и Латинской Америки» [16, с. 21]. Это подтверждается и на институциональном уровне: в Мексике, например, под руководством К. Чавеса происходила интеграция аутентичных ацтекских инструментов

(уэуэтли, тепонацтли) в профессиональные оркестры, что демонстрирует процесс легитимации доколониальных перкуссионных традиций [17, с. 200].

Произошло прямое инструментальное обогащение стандартного арсенала ударника. В состав современной установки и симфонической группы массово вошли такие инструменты, как «афро-кубинские, латиноамериканские, индийские, китайские, африканские инструменты (тимбалес, бонго, джембе, табла, конго, конгито и т.д.)» [86, с. 73]. Этот процесс был настолько интенсивным, что, по наблюдению Дж. Блэйдса, «многие латиноамериканские ударные инструменты ныне заняли постоянное место в серьёзной музыке» [109, с. 425]. Интеграция была не механической, а творческой: принципы игры на индийском мембранофоне «табла», как описывает Г. Соколов, применялись Т. Гурту к конструкции современной ударной установки [86, с. 52], что иллюстрирует глубину технологического и технического синтеза (векторы И→Т).

Этнические традиции привнесли в мейнстрим принципиально иные системы ритмической организации и звукоизвлечения, потребовавшие от исполнителей разработки новых комплексных навыков. Это отразилось, в частности, в освоении африканской «полиритмии» и «практики фразировки, основанной на офф-бите» [32, с. 79-80], а также специфических приемов, таких как техника игры на нигерийском каленго («*talking drum*»), где с помощью давления на мембрану достигается имитация глоссандирующей человеческой речи [109, с. 55]. Данное влияние не ограничилось джазом или авангардом; оно стало общим местом в музыке второй половины XX в., где, по словам А. Радвиловича, ударные инструменты «обогатились новыми инструментами, пришедшими из фольклора внеевропейских стран» [72, с. 11].

Таким образом, межкультурный фактор, усиленный процессами деколонизации и глобализации, выступил ключевым катализатором, обеспечившим приток в мейнстрим нового инструментария, ритмических концепций и исполнительских техник. Этот процесс не был простым

заимствованием, а представлял собой глубокий синтез, результатом которого стало формирование гибридного исполнительского языка, адекватного для выражения полистилистической реальности второй половины XX в. Данный вывод полностью согласуется с основным предположением параграфа, демонстрируя, как внешний, казалось бы, социополитический феномен стал неотъемлемой частью синергетической системы, обусловившей радикальную трансформацию онтологии ударного исполнительства.

Обобщая проведенный многоаспектный анализ, отметим, что радикальная трансформация исполнительского искусства на ударных инструментах в начальный послевоенный период (1945–1960 гг.) явилась не результатом изолированного действия отдельных предпосылок, а закономерным продуктом их синергетического взаимодействия, где технологический прорыв, социокультурные сдвиги, внутримызыкальные новации, экономическая детерминация и межкультурный обмен выступили взаимосвязанными и взаимно усиливающими элементами единой системы трансформации.

Обоснование данного вывода осуществляется через последовательное раскрытие четырех ключевых положений синтеза:

Во-первых, синтез технологических и экономических факторов создал необходимые материально-технические условия для онтологического изменения статуса ударных. Повсеместное внедрение микрофонирования и электронного усиления [109, с. 31] сняло фундаментальное акустическое ограничение, легитимировав ударные как концертный инструмент с богатейшим темброво-динамическим ресурсом. Этот процесс был институционализирован благодаря переходу к массовому промышленному производству, который «сделал ударные установки доступными» [109, с. 427] и обеспечил критическую массу инструментария и исполнителей для последующей виртуозной экспансии.

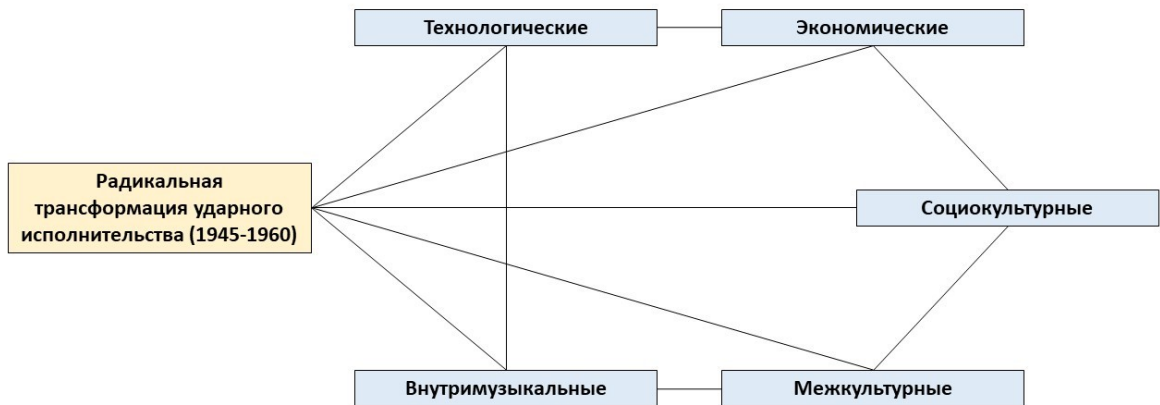
Во-вторых, совокупное воздействие социокультурных и межкультурных векторов сформировало мощный средовой запрос

и предоставило новый художественный материал для данной трансформации. Послевоенный бэби-бум и молодежные движения сформировали поколенческий запрос на новую ритмическую энергетику и телесно ориентированное искусство [78, с. 174]. Параллельно процессы деколонизации и глобализации обеспечили интенсивный приток в мейнстрим ранее маргинальных этнических инструментов и ритмических систем, кардинально обогативших темброво-ритмический словарь исполнительства [16, с. 21; 86, с. 73].

В-третьих, внутримузыкальные новации выступили тем содержательным импульсом, который наполнил новую техническую и инструментальную реальность конкретным художественно-эстетическим содержанием. В рамках алеаторики и минимализма была осуществлена радикальная переориентация музыкального сознания с мелодико-гармонического начала на ритмико-тембровое [16, с. 21], что закономерно выдвинуло ударные инструменты на авансцену музыкального процесса. Это не только повысило статус ударных, но и принципиально изменило функциональную роль исполнителя, превратив его из пассивного ретранслятора нотного текста в активного соавтора-интерпретатора [72, с. 57].

Следовательно, именно нелинейное, динамическое взаимодействие всех пяти факторов обусловило системный и необратимый характер трансформации. Для наглядного представления выявленной системы взаимосвязей и их коэволюции были разработаны структурно-логические схемы (см. Рисунки 2 и 3), которые служат инструментом визуализации комплексного взаимодействия технологических, экономических, социокультурных, межкультурных и внутримузыкальных векторов трансформации (см. Рисунок 2), а также визуализирует их проекцию в систему векторов воздействия, отражающих поступательное движение трансформации от макроуровневых условий к конкретным результатам в исполнительской практике (см. Рисунок 3).

Синергия факторов трансформации ударного исполнительства (1945-1960 гг.)



Примечание.

Цветовые обозначения в схеме:

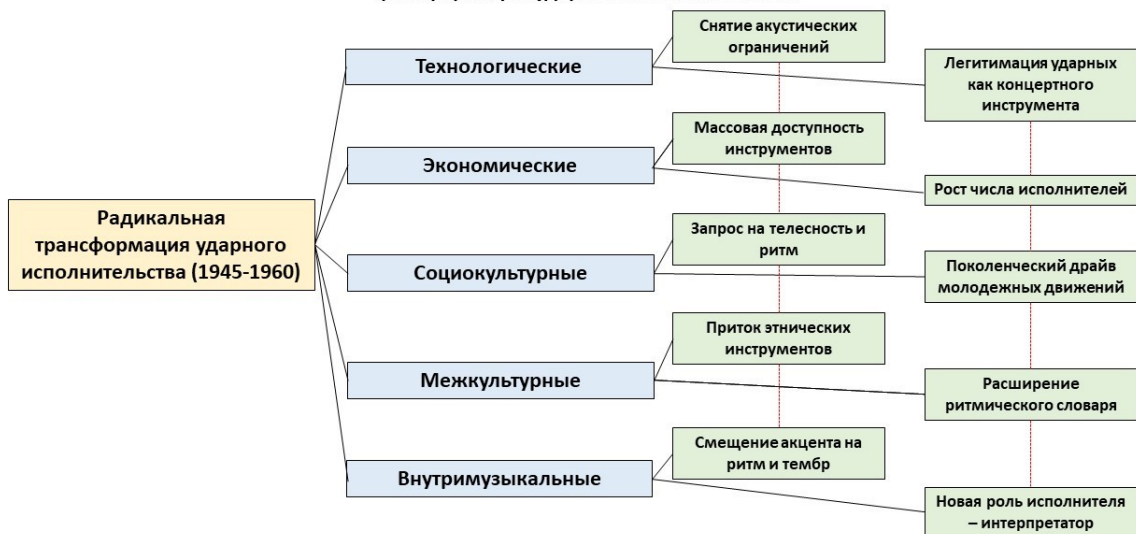
- золотой – центральный блок (трансформация)

- голубой – факторы трансформации

- черты – обозначение взаимных влияний

Рисунок 2. Схема синергетического взаимодействия факторов трансформации исполнительского искусства на ударных инструментах в послевоенный период (1945–1960 гг.)

Иерархическая схема факторов и их векторов воздействия в системе трансформации ударного исполнительства



Примечание.

Цветовые обозначения в схеме: золотой – центральный блок (трансформация); голубой – факторы трансформации; зелёный – их векторы воздействия; черные линии – иерархическая взаимосвязь; красные пунктирные линии – синергетические связи

Рисунок 3. Иерархическая схема факторов и их векторов воздействия в системе трансформации ударного исполнительства в послевоенный период (1945–1960 гг.)

Ключевой вывод, который следует из анализа данных схем, заключается в том, что ни один из факторов в отдельности не мог бы привести к наблюдаемому качественному скачку: технология без художественного запроса и экономической доступности осталась бы

курьезом; социокультурный запрос без технологических возможностей и нового музыкального языка не был бы удовлетворен; новые эстетические идеи без адекватного инструментария и подготовленных исполнителей не могли быть реализованы. Именно совокупное действие технологических новаций и внутримзыкальных изменений «обусловили резкий поворот в роли ударных» [76, с. 58]. Таким образом, синергетический эффект от их коэволюции и взаимного усиления привел к рождению новой онтологии ударного исполнительства, трансформировавшей его из вспомогательного элемента в самостоятельное, многогранное выразительное средство, способное к структурному и темброво-драматургическому формообразованию.

2.2 Основные тенденции эволюции: 1960–1980-е годы

Период 1960–1980-х гг. утвердился в исторической ретроспективе как время кристаллизации трех фундаментальных, системно взаимосвязанных доминант, радикально трансформировавших онтологию искусства игры на ударных инструментах: виртуозно-технической экспансии, функционального плюрализма и эстетической транскulturации. С методологических позиций настоящего исследования данная трансформация может быть адекватно описана через динамическое взаимодействие ключевых векторов разрабатываемой Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), катализированное двумя фундаментальными системными факторами – технологической детерминацией (И) и интенсивным процессом школообразования (Ш).

Первой макродоминантой выступила **виртуозно-техническая экспансия**, представляющая собой наиболее наглядное воплощение интенсивного развития вектора Техники (Т). Рассматриваемая макродоминанта, наиболее наглядно проявившаяся в беспрецедентном усложнении полиритмических структур и достижении высочайшей степени

независимости работы конечностей, стала комплексным ответом на вызовы новой композиторской эстетики и расширившихся технологических возможностей. Данный процесс ознаменовал собой не сугубо количественный прирост сложности, но качественный скачок, реконфигурировавший нейромоторные и когнитивные основы исполнительского мастерства и, как следствие, онтологический статус самого ударника.

Этот рывок был исторически детерминирован: ещё к 1940-м гг. в экспериментальной музыке «обозначились новые технические и эстетические проблемы, которые требовали решений от следующего поколения» [93, с. 105-106]. Период 1960–1980-х гг. и стал тем временем, когда это «последующее поколение» не просто решило эти задачи, но и кардинально трансформировало ландшафт исполнительства. Ещё в 1930-е годы Г. Коуэлл констатировал острую «нехватку специально подготовленных виртуозов» [93, с. 106-107], способных реализовать новый звуковой материал. К 1960-м гг. ситуация изменилась, техническое развитие в области музыкального инструментария достигло кульминации.

В джазовой традиции исполнительства виртуозная экспансия выразилась в преодолении метрической регулярности свинга через сложные полиритмические наложения и контрритмы. Это потребовало формирования феномена «координированной независимости», когда, по меткому определению Джеймса Блейдса, «руки действуют независимо друг от друга, и то же самое делают ноги... украшая основной пульс множеством контрритмов, сохраняя при этом ритмическую основу» [109, с. 461]. Эта техника, блестяще воплощённая в игре Элвина Джонса, Тони Уильямса и Билли Кобэма, была не просто усложнением, а созданием новой ритмической парадигмы, где пульс стал не точкой отсчёта, а центром сложного полиритмического космоса. Как отмечает Г. Соколов, «многие ритмические паттерны строятся по принципу гемиолы... два метра сосуществуют одновременно, что создаёт напряжение и контраст» [86, с. 94].

Этот подход стал фундаментальным для всего современного джаза и его производных, что получило развитие и в пост-бопе, где игры музыканта-ударника начала включать все более сложные полиритмические конструкции [62, с. 418; 111, с. 192].

В академической исполнительской сфере виртуозная экспансия материализовалась, прежде всего, в освоении многоголосной фактуры на маримбе и вибрафоне. Требования к музыкантам, как констатирует А.Н. Рало, «перешли на качественно новый уровень в связи с необходимостью одновременного ведения трёх- и четырёхголосных построений» [76, с. 4]. Это привело к глобализации исполнительских техник: японская солистка Кейко Абе, стоявшая у истоков «четырёхпалочного направления», радикально повлияла на развитие классической маримбы во всём мире [67, с. 188; 74, с. 207-217; 75, с. 120; 77, с. 97]. Стремление композиторов, по словам В. Филатова, «использовать все виртуозные возможности выбранного состава» [94, с. 88], превратило ударные из группы ритмической поддержки в равноправный солирующий и многоголосный инструмент [27, с. 195], способный к сложнейшему полифоническому высказыванию, что потребовало от исполнителей высочайшего уровня моторного контроля и координации [47, с. 65].

Данная трансформация не была сугубо техническим феноменом. Она отражала общую для искусства середины XX в. тенденцию к дематериализации объекта и повышенному интересу к процессу, структуре и чистой форме. Усложнение полиритмики и фактуры можно рассматривать как музыкальную параллель абстрактного экспрессионизма или оп-арта, где первичным объектом эстетического переживания становится не фигурация, а базовая структура, энергия и само движение.

Как верно отмечает В. Бурдь, «ритм всегда "втягивает" человека в себя именно посредством ответных на него двигательных-моторных реакций... Этот процесс наделен как моторией, так и эмоциональной природой» [9, с. 12]. Таким образом, виртуозная экспансия ударников 1960–

1980-х гг. предстает как глубинное исследование психофизиологии ритма, где сложнейшие моторные навыки становятся средством достижения высочайшего уровня ритмического переживания и выражения. Это был переход от ритма-метра к ритму-пространству, от функции отсчета времени к функции создания сложного, многомерного звукового полотна, что объективно подводило к трансформации функциональной роли (**Ф**) и эстетических критериев (**Э**) исполнителя, окончательно утверждая его статус архитектора музыкальной ткани.

Второй макродоминантой, находящейся в тесной синергии с первой и непосредственно из нее вытекающей, стало утверждение **функционального плюрализма**, то есть кардинальная трансформация вектора Функции (**Ф**). Суть данного феномена заключается в переходе от сугубо метрономической функции («хранителя ритма») к многомерной роли саунд-дизайнера, композитора-перформансиста и архитектора звукового пространства. Данный процесс в полной мере относится не только к ударной установке, но и к другим инструментам ударной группы, обладающим значительными художественно-выразительными возможностями [60, с. 90].

Ключевым катализатором данного процесса стало радикальное переосмысление самой природы звука и музыкального материала в послевоенном авангарде. Композиторы-экспериментаторы, наиболее последовательно – Джон Кейдж, провозгласили идею о том, что «все, что нас окружает, является музыкой», тем самым стирая онтологическую границу между музыкальным тоном и шумом [93, с. 54-55]. Эта новая эстетическая парадигма (**Э**) напрямую потребовала переопределения функции исполнителя (**Ф**): из точного репродуктора ритмических паттернов он трансформировался в активного творца звуковой материи. Как отмечает В. Доценко, ударник в новой музыке стал создавать «сложные тембровые и текстуральные ландшафты», выходя далеко за рамки метрической основы [17, с. 353]. Яркой иллюстрацией служит практика Кейджа, где в произведениях, подобных «Музыке жилой комнаты», исполнитель

манипулирует бытовыми объектами, становясь «создателем звуковых ландшафтов» и реализуя функцию «композитора-перформансиста» [93, с. 68].

Технологическая детерминация (вектор **И**) данного процесса проявилась в двух аспектах: в усовершенствовании традиционного инструментария и в появлении электронных средств [31, с. 169]. С одной стороны, как констатирует Джеймс Блэйдс, композиторы начала и середины XX в. (такие как К. Дебюсси, И. Стравинский, Б. Барток) значительно расширили тембровые и функциональные возможности даже оркестровых ударных, что стало предтечей их дальнейшей эмансипации [109, с. 411]. С другой стороны, развитие электроники, микрофонирования и появление первых электронных установок (например, Simmons SDS-V) предоставили исполнителю беспрецедентный контроль над звуком, превращая его в подлинного «саунд-дизайнера». Это привело к ситуации, описанной А.Н. Рало: ударные инструменты стали выполнять одновременно несколько функций – ритмическую, мелодическую, гармоническую и колористическую, формируя в оркестровой ткани сложный «макротембр» [49, с. 92-93; 76, с. 28].

В результате, к 1970-м гг. сформировался принцип функционального плюрализма, который В. Филатов охарактеризовал как «множественность функциональных ролей ударных – одну из примет музыки XX века», являющуюся следствием освоения огромного числа новых инструментов и их ресурсов [94, с. 63]. Этот принцип означал, что ударник более не ограничивался рамками жанра или партитуры: в академическом авангарде он становился со-творцом формы [70, с. 77-78], в джазе – равноправным участником полиритмического диалога [109, с. 461], в экспериментальной музыке – перформансистом, организующим тотальное звуковое и визуальное пространство [80, с. 49]. Таким образом, функциональный плюрализм стал фундаментальным изменением статуса исполнителя на ударных, выводящим

его из периферии музыкального процесса в эпицентр звукотворчества и стимулирующим дальнейшее техническое развитие (Т).

Третьей макродоминантой анализа, комплексно затрагивающей векторы Эстетики (Э) и Школы/Стиля (Ш), выступила **эстетическая транскulturация** – системный процесс глубинного синтеза африканских, латиноамериканских и западных музыкальных традиций, кардинально обогативший выразительную палитру исполнительства и приведший к становлению новой, гибридной художественной реальности. Данный феномен стал закономерным следствием глобализации культурного ландшафта и ответом на запросы композиторского авангарда, исчерпывавшего потенциал чисто европейской парадигмы. Как отмечает В. Доценко, формирование новых жанров в Латинской Америке было объективно обусловлено «спецификой синтеза музыкального мышления всех трех вышеназванных этногрупп (индейцы, креолы, африканцы)» [17, с. 80], что к середине XX в. трансформировалось в общемировую тенденцию.

Конкретными проявлениями транскulturации стали интеграция этнического инструментария (афро-кубинские клавиес, бразильская пандейра, индийская табла) в академические и джазовые партитуры, а также усвоение сложных полиритмических систем, не свойственных западной метрической регуляции. Это приводило к качественному усложнению музыкальной ткани: так, в сочинениях латиноамериканских авторов «применяются продолжительные ритмомотивные остинато, на которые накладывается одновременно несколько самостоятельных контрапунктирующих голосов, образующих политональные сочетания» [17, с. 234]. Аналогично, в джаз-роке и фьюжне усвоение латиноамериканских и африканских паттернов привело к созданию плотной полиритмической фактуры, требовавшей от исполнителей виртуозной «координированной независимости» [109, с. 461].

Возможным контраргументом могло бы стать утверждение о поверхностном, экзотическом характере таких заимствований. Однако анализ исполнительской практики доказывает обратное: транскulturация

носила глубинный, сущностный характер, затрагивая основы музыкального восприятия. Африканская ритмика, как подчеркивает Дж. Блэйдс, фундаментально отлична от европейской, поскольку «проистекает из движений барабанщика» и обладает моторной сложностью, которая «далеко опередила европейский ритм» [109, с. 67]. Усвоение этих принципов привело к смене самой парадигмы: ориентация сместилась с абстрактного метра на телесное, физиологическое переживание ритма, его «офф-битовость», что, по справедливому замечанию, стало «основой ритмики массовой музыкальной культуры XX в.» [32, с. 79-80]. Таким образом, транскультурация изменила онтологию ритма, превратив его из элемента организации в самостоятельный объект эстетического и почти соматического переживания.

Наконец, эстетическая транскультурация оказала непосредственное воздействие на векторы Школа/Стиль (Ш) и Инструментарий (И), выступая катализатором формирования новых идентифицируемых исполнительских манер и гибридных жанров. Это наглядно демонстрирует творчество таких фигур, как Эвелин Гленни, осознанно включавшая в свою практику изучение латинской перкуссии и японских традиций [113, с. 123-124], или Кейко Абе, синтезировавшая в репертуаре для маримбы «западные и восточные веяния» [75, с. 120]. системообразующим принципом. системообразующим принципом. Как резюмирует Чэнь Цзэкан, «традиционные ударные инструменты органично вошли в партитуры современных симфонических произведений как европейских, так и китайских композиторов» [100, с. 11], что свидетельствует о глобальном охвате и обусловленной завершенности эстетической транскультурации, выступающей в качестве одной из ключевых тенденций эпохи.

В рамках осуществления анализа трех макродоминант подлежит включению в предметное поле исследования катализирующий фактор – **технологическая детерминация (И)**, рассмотренная как системообразующая сила, проявившаяся в способности структурировать и перенастраивать все векторы модели. Установление причинно-следственной

связи увязывается с качественным скачком в развитии звукотехнического оснащения и инструментостроения, приведшим к расширению тембрового репертуара и к детерминативной трансформации композиторского мышления и практик.

Ключевым проявлением этой детерминации стало массовое внедрение электронных ударных установок, наиболее ярко представленных моделью Simmons SDS-V (1978 г.). Их появление знаменовало собой не просто добавление новых тембров, а качественный сдвиг в самой парадигме звукоизвлечения и звукового дизайна. Если традиционный акустический инструмент предлагал исполнителю ограниченный набор акустически детерминированных тембров, то электронная установка открывала доступ к виртуально безграничному пространству синтезированных и сэмплированных звучаний, поддающихся точному контролю и модификации. Как точно отмечает Дж. Блэйдс, «электроника [...] позволила перкуссионисту производить звуки, о которых нельзя было и мечтать» [109, с. 31] (перевод – И.С.). Это утверждение напрямую подтверждается технической спецификой Simmons SDS-V: использование пьезодатчиков и цифровых синтезаторов генерировало ранее недостижимые «синтетические тембры <...>, создавшие новые звуковые ландшафты в рок- и фьюжн-музыке» [109, с. 432]. Схожий технологический прорыв фиксирует и отечественный исследователь В. Филатов, подчеркивая, что электронные барабаны, «не нуждающиеся в резонаторном корпусе», с индивидуальной регулировкой каждого канала, «получили распространение во всех жанрах», кардинально расширив «исполнительский звуковой арсенал» [94, с. 37].

Однако технологическая детерминация отнюдь не сводилась к сугубо электронным решениям. Она включала в себя и радикальную модернизацию акустического инструментария. Как отмечает Э. Денисов, мощным импульсом стало «изобретение новых ударных инструментов (вибрафон, флексетон), усовершенствование ряда старых (механические литавры, трубчатые колокола)», а также интеграция множества этнических

инструментов [16, с. 21]. Этот процесс «расширения группы ударных инструментов способствовал открытию новых звуковых перспектив» [18, с. 97] и в акустической сфере. Даже такие, казалось бы, частные усовершенствования, как фиберглассовые корпуса литавр [109, с. 350] или винтовая настройка, пришедшая на смену аутентичным методам [109, с. 69], вносили вклад в стандартизацию, тембровую стабильность и расширение технических возможностей инструментов.

Более того, парадигма технологической детерминации проявлялась в экспериментах со звукозаписывающими технологиями, которые становились полноценным инструментом композитора и исполнителя. Произведения, подобные «Микрофонии I» К. Штокхаузена (1964) для там-тама, микрофонов, фильтров и потенциометров [18, с. 133], или электроакустические опусы Э. Денисова, который «живо интересовался новыми возможностями звука, открываемыми при помощи электронных средств», рассматривая их как «новый тембровый ресурс» [49, с. 51], демонстрируют, что технология стала соавтором художественного высказывания. Этот ресурс был не только тембровым, но и функциональным: как описывает Эвелин Гленни, мультитрековая запись, изолирующая исполнителя в отдельной кабине, позволяла записывать партии разных инструментов (ксилофон, литавры, вибрафон) с максимальным тембровым раскрытием каждого, без акустических помех, кардинально меняя процесс звукотворчества [113, с. 102].

Возможным контраргументом могло бы стать утверждение о вторичности электронных тембров, лишь имитирующих акустические прототипы, а, следовательно, и об их ограниченном влиянии на подлинную эволюцию исполнительства. Однако данный взгляд представляется редуктивным. Технологическая детерминация проявилась не в простом замещении, а в создании принципиально новой звуковой материи и новых принципов взаимодействия с инструментом. Электронный звук, лишенный

акустических обертонов и субаритмики, обладающий идеальной атакой и контролируемым затуханием, стал новым выразительным средством, адекватным эстетике постмодерна и технологического детерминизма. Как верно отмечает исследователь, вовлечение в определение сущности ударной установки инженеров и корпораций показывает, как технологии не просто расширяют возможности, но активно формируют понимание самого искусства, его границ и практик [110, с. 12-13].

Таким образом, технологическая детерминация 1960–1980-х гг. предстает не как внешний фактор, а как системный катализатор эволюции, оказавший прямое воздействие на все компоненты модели ММЭИУ. Это воздействие рельефно проявляется в трансформации каждого из ее векторов:

1. Вектор Техники (Т): Технологии предоставили материал для виртуозно-технической экспансии, выразившейся, например, в поиске новых приемов звукоизвлечения для управления сложными электронными тембрами (Э. Гленни) или в освоении расширенного набора этнических инструментов [117, с. 12].

2. Вектор Функции (Ф): Они стали материальной основой для функционального плюрализма, превратив ударника из носителя сугубо метрической функции в саунд-дизайнера и оператора сложных технологических систем.

3. Вектор Эстетики (Э): Технологическая база интегрировалась в процессы эстетической транскulturации, предоставив технические средства для кросс-культурного диалога и гибридизации.

4. Вектор Школы/Стиля (Ш): Технологии способствовали формированию новых идентифицируемых стилей, окончательно утвердив ударные в статусе ведущего медиума музыкального авангарда и массовой культуры второй половины XX в.

Завершающим, системообразующим элементом трансформации ударного искусства 1960–1980-х гг., непосредственно вытекающим из описанных процессов, стало интенсивное **школообразование** –

кристаллизация идентифицируемых исполнительских стилей и педагогических направлений (вектор **Ш**). Данный процесс ознаменовал переход от стихийного накопления технических приемов к их систематизации, канонизации и трансляции в рамках формирующихся традиций, что стало маркером зрелости исполнительского искусства ударных как самостоятельной дисциплины, обладающей собственным категориальным аппаратом и механизмами преемственности.

Во-первых, школообразование проявилось в институционализации индивидуальных технических и эстетических открытий ведущих виртуозов эпохи. Как отмечает Г.В. Соколов, «анализируя творчество ведущих исполнителей... можно обнаружить у каждого из них индивидуальный стиль игры, который формируется... в результате овладения множеством из существующих ритмических паттернов» [86, с. 109]. Эта индивидуальная манера, рожденная синтезом накопленного опыта, становилась объектом рефлексии и подражания, формируя ядро будущих школ. Более того, происходила идентификация ключевых фигур-основателей: так, «в западном музыкознании принято считать... что основателем современного исполнительского искусства на ударной установке является именно Дж. Крупа» [86, с. 38], что указывает на процесс легитимации истоков традиции и формирования своеобразного «канона предшественников». Этот процесс характеризовался ярко выраженной региональной спецификой. Упоминание А.Н. Рало о «ведущих представителях американской исполнительской школы игры на звуковысотных клавишных ударных инструментах» [76, с. 97], что подтверждает наличие глобального масштаба кристаллизации стилевых направлений.

Во-вторых, в качестве одного из катализаторов процесса формирования школ рассматривается разработка, кодификация и публикационная реализация методических систем, обеспечивавших стандартизацию исполнительских приемов и их интеграцию в педагогический оборот. Проявлением этого стало появление учебных пособий, в частности «Method

of Movement for Marimba» Ли Стивенса [125], что обеспечивало структурирование и передачу специализированного знания, трансформацию индивидуального поискового опыта в универсализуемую педагогическую парадигму. Это способствовало жанрово-техническому разграничению [52, с. 212]. Как отмечает Г. Готро, «Развились два различных стиля: рудиментарный (на открытом воздухе) и оркестровый (в помещении)» [112, с. 7] (перевод – И.С.), что демонстрирует структурное разделение на парадную (рудиментальную) и камерную (оркестровую) школы со своими техниками и репертуаром, эстетическими установками. Таким образом, школообразование выступало механизмом категоризации и упорядочивания стремительно расширяющейся сферы.

В-третьих, вопреки возможному представлению о школах как сугубо технических канонах, процесс школообразования охватывал и глубинные эстетико-интерпретационные принципы, формируя единство технического и художественного подхода. Яркой иллюстрацией служит метод Кейко Абэ, у которой, по свидетельству Эвелин Гленни, «существенным был не столько сам ударный навык, сколько изучение и интерпретация смысла произведения», развитие «чувствительности к тому, как выражены намерения композитора» [113, с. 114]. Таким образом, школа понималась не как набор предписаний, а как философия интерпретации, объединяющая исполнителей общим пониманием художественных задач, что напрямую коррелирует с вектором Эстетика (Э) ММЭИУ. Этот процесс формирования уникальной художественной идентичности подтверждается и на композиторском уровне: как отмечается в отношении Э.В. Денисова, «сонорные "шорохи" – одна из примет его стиля с 70-х гг., формирующая уникальную тембровую идентичность» [58, с. 10], что указывает на взаимопроникновение композиторской и исполнительской практик в создании узнаваемых стилистических маркеров.

В-четвертых, формирование школ стало ответом на запрос со стороны композиторской практики, требовавшей унификации и передачи сложных

исполнительских решений для воспроизведения новаторских партитур. Как демонстрирует пример с «Гиперпризмой» Эдгара Вареза, сложность которой потребовала от исследователей разработки «умелой схемы перемещений» исполнителей и «схемы передачи определенных инструментов из рук в руки» [34, с. 92-93], возникала объективная необходимость в канонизации таких решений для их последующей трансляции. Это способствовало превращению индивидуального исполнительского опыта в устойчивую, воспроизводимую традицию, обеспечивающую аутентичность исполнения. Подобная необходимость в кодификации особенно очевидна в новых или слабо изученных областях, о чем косвенно свидетельствует констатация Ф. Еджеевски: «Музыковедческим исследованиям еще предстоит многое сделать относительно места и роли ударных инструментов во многих областях, а спектральная музыка — это стиль, подход к которому посредством ударных инструментов еще не был по-настоящему изучен» [116, с. 11] (перевод – И.С.). Данное высказывание подчеркивает, что отсутствие изученности и, как следствие, отсутствие сложившейся исполнительской традиции (школы) для определенного стиля (спектрализма) воспринимается как серьезный методологический пробел.

Наконец, процесс школообразования не ограничивался рамками академической среды и получал выражение в практиках джаза и рок-музыки, где форма передачи профессионального знания функционировала через модель мастерство-ученик и непосредственную репродукцию исполнительских приемов. [113, с. 114] Канонизация технических приемов, выступающая в роли иллюстрации данного процесса, представлена «Burton grip», разработка которой приписывается джазовому вибрафонисту Гэри Бертону в 1960-е гг. и которая стала объектом систематического изучения и передачи, о чем упоминает Эвелин Гленни.

Школообразование 1960–1980-х гг. рассматривается в рамках историко-культурной и онтологической перспективы. Оно интерпретируется не как побочный продукт эволюции, а как закономерный итог и необходимое

условие дальнейшего развития, при этом обеспечение преемственности, систематизация и углубление освоения радикальных новаций нашли выражение в закреплении онтологического статуса искусства игры на ударных инструментах как сложной многофакторной и саморефлексирующей системы, детерминируемой способностью к генерации устойчивых традиций и к формированию аналитических языков.

Таким образом, проведенный анализ подтверждает исходное предположение: период 1960–1980-х гг. стал эпохой кристаллизации трех фундаментальных, системно взаимосвязанных доминант эволюции ударного исполнительства, адекватно описываемых векторами модели ММЭИУ: виртуозно-технической экспансии (Т), функционального плюрализма (Ф) и эстетической транскультурации (Э-Ш).

Представленные данные демонстрируют, что эти векторы не развивались изолированно, а находились в состоянии постоянной динамической синергии, формируя целостную систему трансформации. Так, технологический скачок (И), выразившийся в появлении электронных установок и модернизации акустического инструментария, стал материальной предпосылкой для виртуозной экспансии (Т), что, в свою очередь, детерминировало смену функциональной роли исполнителя (Ф). Параллельно процессы глобализации, материализовавшиеся в эстетической транскультурации (Э), обогатили технический арсенал (Т) и стали импульсом для формирования новых гибридных стилей и школ (Ш). Наконец, вся эта многофакторная динамика, катализируемая технологиями (И), потребовала структуризации и канонизации знания, что закономерно вылилось в интенсивное школообразование (Ш) (см. Таблицу 2 и Рисунок 4).

Следовательно, выявленные доминанты предстают не как разрозненные тенденции, а как взаимодополняющие и взаимно обуславливающие элементы единого трансформационного процесса, радикально изменившего онтологический статус ударных инструментов и исполнителя. Данный вывод, полученный путем применения историко-

системного и сравнительно-исторического методов, полностью соответствует методологическому замыслу исследования, демонстрируя эвристический потенциал модели ММЭИУ для преодоления фрагментарности традиционных подходов и выявления глубинных закономерностей становления современного искусства игры на ударных инструментах.

Макродоминанта	Основной вектор	Влияние на другие векторы	Ключевые примеры
Виртуозно-техническая экспансия	Т (Техника)	<p>Т → Ф: Усложнение полиритмики и фактуры ведет к переходу от функции «хранителя метра» к роли солиста и создателя сложной музыкальной ткани.</p> <p>Т ← И: Появление новых инструментов (маримба как мелодический инструмент, электронные установки) требует разработки новых технических комплексов (независимость конечностей, 4-палочная техника).</p> <p>Т → Э: Техническая сложность сама по себе становится эстетической ценностью, критерием выразительности («ритм-пространство»).</p> <p>Т → Ш: Индивидуальные технические открытия виртуозов канонизируются, формируя ядро идентифицируемых школ (напр., школа маримбистов Кейко Абе).</p>	<p>Элвин Джонс (полиритмия в джазе), Билли Кобэм (виртуозность в фьюжн), Кейко Абе (4-палочная техника на маримбе), техника «координированной независимости» (Тони Уильямс).</p>
Функциональный плюрализм	Ф (Функция)	<p>Ф ← Э: Новая эстетическая парадигма (Кейдж, алеаторика, сонорика) требует от исполнителя новой роли – не интерпретатора, но со-творца, перформансиста, саунд-дизайнера.</p> <p>Ф ← И: Технологические innovation (микрофонирование, электронные модули, сэмплеры) предоставляют исполнителю технические средства для реализации новых функций.</p> <p>Ф → Т: Расширение функций стимулирует поиск и освоение новых технических приемов для их реализации.</p> <p>Ф → Ш: Множественность ролей ведет к специализации и формированию школ, ориентированных на определенную функцию (напр., перкуссионист-перформансист, саунд-дизайнер).</p>	<p>Джон Кейдж («Музыка жилой комнаты» – функция перформансиста), Стив Райх (функция «архитектора времени»), ударник в фьюжн-ансамбле (функция равноправного импровизатора-солиста).</p>
Эстетическая транскulturация	Э (Эстетика), Ш (Школа)	<p>Э ↔ Ш: Глубинный синтез культурных традиций (африканских, латиноамериканских, восточных,</p>	<p>Освоение латинских ритмов в джазе</p>

		<p>западных) приводит к формированию новых гибридных эстетик (Э) и, как следствие, новых стилевых направлений и школ (Ш – афро-кубинский джаз, латин-рок).</p> <p>Э → И: Новая эстетика требует интеграции этнического инструментария (табла, клавиес, пандейра) в исполнительскую практику.</p> <p>Э → Т: Освоение эстетики иных культур требует усвоения новых, непривычных для западной традиции техник (напр., сложные полиритмические системы Африки).</p> <p>Ш → Э: Сформировавшиеся школы становятся проводниками и хранителями новой гибридной эстетики.</p>	<p>и роке, интеграция таблы (напр., в музыке Билли Кобэма), творчество Эвелин Гленни (синтез западных и восточных традиций), творчество Кейко Абе.</p>
<p>Технологическая детерминация (Сквозной катализатор)</p>	<p>И (Инструментарий)</p>	<p>И → Т: Новые инструменты и технологии (электронные установки Simmons, усовершенствованная акустика, микрофоны) требуют разработки новых техник звукоизвлечения и взаимодействия с инструментом.</p> <p>И → Ф: Расширение тембрового и звукового репертуара позволяет и требует от исполнителя реализации новых функций (саунд-дизайнер, оператор).</p> <p>И → Э: Появление принципиально новых электронных тембров формирует новую эстетику звука, адекватную технологическому детерминизму.</p> <p>И → Ш: Технологические платформы (напр., стандарт электронной установки) способствуют унификации и формированию новых технологически ориентированных школ.</p>	<p>Электронная установка Simmons SDS-V, микрофонирование, фиберглассовые литавры, мультитрековая запись, электроакустические сенсоры.</p>
<p>Школообразование (Системообразующий итог)</p>	<p>Ш (Школа)</p>	<p>Ш ← Т: Индивидуальные технические новации виртуозов канонизируются и систематизируются в рамках педагогических традиций (напр., «Burton grip»).</p> <p>Ш ← Ф: Множественность функций приводит к специализации и формированию узконаправленных школ.</p> <p>Ш ← Э: Новая гибридная эстетика кристаллизуется в виде новых стилевых направлений.</p> <p>Ш → Все: Сформировавшиеся школы</p>	<p>Методические пособия (Л.Х. Стивенс), канонизация стилей (Дж. Крупа как основатель), формирование национальных школ (американская школа маримбы),</p>

		обеспечивают преемственность, трансляцию и углубление развития всех аспектов (Т, И, Ф, Э), закрепляя статус ударного искусства как саморефлексирующей системы.	устная традиция в джазе и роке.
--	--	--	---------------------------------

Таблица 2. Взаимодействие векторов ММЭИУ в основных доминантах эволюции (1960-1980-е гг.)

Схема взаимодействия векторов ММЭИУ по доминантам (1960-1980-е гг.)

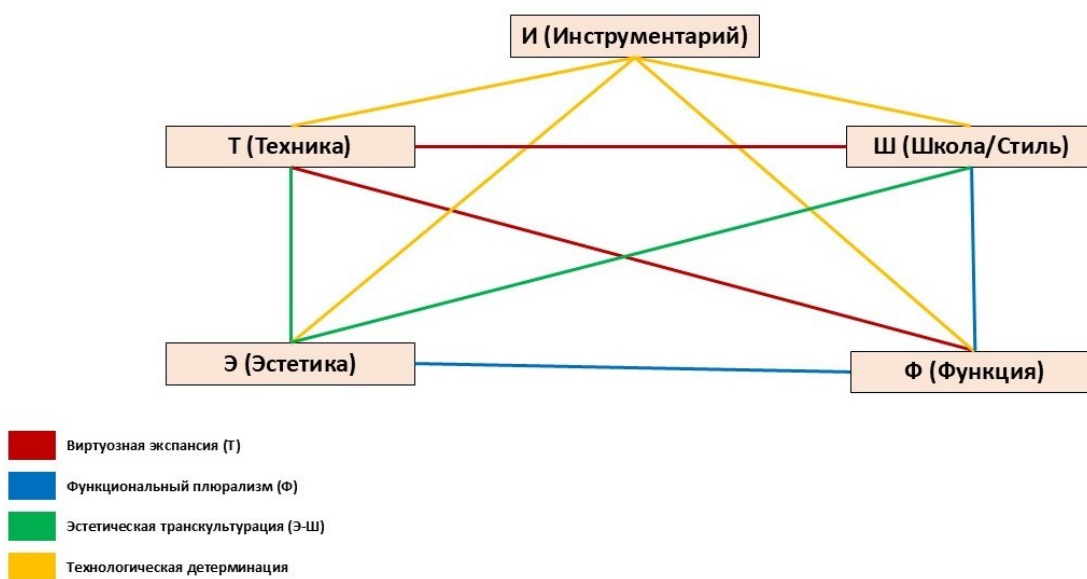


Рисунок 4. Схема взаимодействия векторов ММЭИУ по доминантам (1960-1980-е гг.)

2.3 Глобализация и индивидуализация: 1990-е годы

Десятилетие 1990-х гг. ознаменовало собой наступление новой, принципиально иной фазы в эволюции исполнительского искусства на ударных инструментах. Она была детерминирована двумя разнонаправленными, но взаимосвязанными глобальными процессами. С одной стороны, тотальная глобализация культурного пространства и стремительная цифровизация привели к беспрецедентной унификации и стандартизации инструментария, нивелируя ранее устойчивые региональные и жанровые различия. С другой стороны, именно эта технологическая и информационная доступность создала уникальные условия для расцвета ярко выраженной индивидуализации, когда на первый план вышла личность исполнителя-новатора, а не его принадлежность к какой-либо национальной или стилевой школе. Таким образом, центральной идеей, определяющей логику анализа данного периода, является утверждение, что в 1990-е гг. глобализация и цифровые технологии усилили унификацию инструментария при одновременном расцвете индивидуальных стилей (см. Таблицу 3).

Макро-уровень (3 компонента «призмы»)	Микро-уровень (5 субтезисов- манифестаций)	Логическая связь
1. Технологические инновации	<ul style="list-style-type: none"> • Технологический универсализм (Вектор И) • Новая функциональность (как следствие технологий, И → Ф) 	И → Ф : Технологическая унификация инструментария создала глобальное поле и открыла возможность для новых функциональных ролей.
2. Трансформация роли исполнителя	<ul style="list-style-type: none"> • Персонализация школ (Вектор Ш) • Новая функциональность (Вектор Ф) 	И → Ш → Ф : Унификация парадоксально стимулировала рост индивидуализма и позволила ударнику перейти от роли аккомпаниатора к «композитору в реальном времени».
3. Формирование новой эстетики	<ul style="list-style-type: none"> • Силевая гибридизация (Вектор Т → Э) • Эстетика эклектики (Вектор Э) 	Глобализация → Т → Э : Глобализация обеспечила условия для гибридизации и закрепила эклектику как доминирующий эстетический принцип.

Таблица 3. Глобализация и индивидуализация: 1990-е гг.

Данный парадокс – унификация средств выражения при гипертрофии индивидуальных манер – становится ключом к пониманию всей специфики развития ударного исполнительства в конце XX в. Последующий анализ будет направлен на раскрытие механизмов этого диалектического взаимодействия через призму технологических инноваций, трансформации функциональных ролей исполнителя и формирования новой, эклектичной эстетики.

Для комплексного анализа заявленного предположения представляется продуктивным рассмотрение его в трех взаимосвязанных аспектах: технологическом, функционально-ролевом и эстетико-стилевом. В рамках технологического аспекта ключевое значение приобретает феномен универсализма. Доминирование массового производства и глобального маркетинга электронных (Roland V-Drums, Yamaha DTX) и гибридных ударных установок в 1990-е гг. привело к беспрецедентной технологической унификации инструментария (Вектор II), что стало ключевым фактором, нивелировавшим региональные и культурно-обусловленные особенности исполнительской техники и саунда. Этот процесс выступил катализатором стилевой глобализации, создав единое технологическое поле для кросс-культурного взаимодействия.

Фундаментом данного явления стала консолидация рынка вокруг нескольких международных брендов (Roland, Yamaha, Alesis), продукция которых, де-факто, установила новые отраслевые стандарты. Унификация заключалась не только в расположении пэдов и типах триггеров, но, что важнее, – в стандартизации интерфейсов и протоколов данных (MIDI General Standard), создав технологически совместимую и взаимозаменяемую экосистему оборудования [86, с. 124; 123, с. 13]. По констатации М. Бреннана кульминация указанного процесса получила выражение в том, что фиксированность определения «что составляет ударную установку» подверглась сомнению, а совокупность акустических установок была репрезентирована в пределах единого программного плагина. [110, с.

13] Данное положение рассматривается как подтверждение тезиса о том, что «массовое производство ударных установок сделало их доступными». [86, с. 123], при этом реализация осуществилась в цифровой форме.

Унификация выступила в качестве фактора системного воздействия на эволюцию исполнительского искусства.

Вектор И (Инструментарий/Технологии): Доступность серийных электронных установок выступила в качестве фактора изменения логики формирования перкуссионного арсенала. Прежняя детерминация выбора инструментария локальными традициями и уникальными инструментальными конфигурациями была нивелирована посредством обеспечения доступа исполнителя, находящегося в любой точке мира, к идентичным звуковым библиотекам. Это привело к «массовому производству ударных установок» [109, с. 31] и нивелированию уникальности локальных школ.

Вектор Т (Техника): Произошло фундаментальное изменение тактильной обратной связи в процессе исполнительства на ударных инструментах. Уникальный акустический отклик мембран и тарелок был замещен предсказуемым, программно заданным откликом электронных пэдов. Это повлекло трансформацию техники звукоизвлечения, минимизируя необходимость тонкого микродинамического контроля удара для извлечения специфического тембра, что было характерной чертой, к примеру, для американской джазовой или латиноамериканской перкуссионной школ [76, с. 58; 99, с. 22]. Ключевой компетенцией стало не нюансировка атаки, а способность к «импровизационному саунд-дизайну» – быстрому конструированию и модификации звукового пространства в реальном времени, что подтверждает тезис о «насуточной потребности в системном представлении о звукоизвлечении и звукообразовании» [76, с. 5].

Вектор Ш (Школа/Стиль): Глобальная доступность идентичного оборудования и звуков нивелировала уникальные «звуковые почерки» исполнителей, исторически ассоциировавшиеся с определенными регионами

и мастерскими. Как верно отмечает В. Доценко, современные электронные средства сами по себе не несут национального различия: «Если у электронного инструмента... нет национальности, она есть у того, кто им управляет» [17, с. 456]. Это же условие создало предпосылку для «персонализации школ», где доминируют не групповые, а индивидуальные стили. Уникальность стала достигаться исключительно через креативность и личный артистизм на универсальном технологическом базисе, что полностью соответствует тезису о переходе от эпохи школ к эпохе авторских стилей.

Таким образом, технологический универсализм представляет собой диалектическое явление. С одной стороны, он ведет к редукции тембрального и культурного разнообразия, нивелируя значение традиционного инструментоведческого знания. С другой – выполняет демократизирующую функцию, создавая единое техническое поле для глобальной стилевой гибридизации и кросс-культурной коллаборации, радикально расширяя доступ к профессиональному звуку для музыкантов по всему миру и выступая материальной основой для формирования транснациональной исполнительской практики.

Широкое внедрение цифровых семплеров (таких как Akai MPC series, Roland SP-808) и луперов (петлевых станций, например, Boss RC-20) в исполнительскую практику 1990-х гг. выступило ключевым технологическим катализатором (вектор **И**), принципиально трансформировавшим онтологию профессии ударника. Данные устройства, обеспечивая возможность моментальной записи, многослойного наложения и циклирования звуковых фрагментов (петель) в режиме реального времени [86, с. 59; 123, с. 71], создали новую техническую парадигму. Это позволило перкуссионисту индивидуализировать процесс создания сложной ритмической и тембровой ткани, сделав его независимым от других музыкантов ансамбля.

Новая технологическая реальность потребовала адекватного ответа в виде выработки принципиально новых исполнительских компетенций (вектор Т). От ударника теперь требовалось не только безупречное чувство метра для точной синхронизации накладываемых слоев, но и композиционное мышление, сближающее его с методологией джазового импровизатора [93, с. 108]. Как отмечает Эвелин Гленни, подобная практика требовала обеспечения «абсолютной точности синхронизации» [113, с. 101-102], а также развития навыка полилокомоторной координации для независимого управления акустической установкой и электронными контроллерами.

Кульминацией данного процесса стало окончательное переопределение функциональной роли и статуса ударника (вектор Ф). Оснащенный семплером и лупером, перкуссионист эволюционировал из участника ритм-секции, «хранителя метра», в самостоятельного «композитора в реальном времени» [49, с. 107] и архитектора целостного звукового пространства. Этот качественный скачок привел к стиранию традиционной границы между ролью аккомпаниатора и солирующего виртуоза, а также между исполнением заранее написанного текста и актом непосредственного сочинения [86, с. 59; 123, с. 13]. Фигура ударника стала экономически и творчески самостоятельной единицей, способной к полноценной концертной деятельности без привлечения ансамбля, что является ярким проявлением «функционального плюрализма» [93, с. 163].

Концептуальная готовность к такому сдвигу демонстрировалась ранее в экспериментах, однако именно в 1990-е гг. он стал массовой практикой. Ранние опыты, такие как видеомонтажные эксперименты Эвелин Гленни, имитировавшие ансамбль из шести исполнителей [113, с. 101-102], или использование Билли Кобэмом ритм-машин в сольной карьере (напр., композиция «Danger Zone», 1985 г.), демонстрировали начавшийся сдвиг. Своего рода апогеем этой тенденции стали масштабные сольные перформансы Терри Боззио, где он функционирует как единственный

создатель сложных симфонических полотен, и современная практика Джорджо Майера (проект «NERVE»), где гибридизация акустической виртуозности и электронного саунд-дизайна составляет основу новой функциональной парадигмы.

Эстетическим следствием (вектор Э) данного синтеза стало формирование новой выразительности, основанной на принципах минимализма, точного временного цитирования и бесшовного наложения звуковых пластов. Ценностью стала обладать не только виртуозная плотность, но и архитектура звукового ландшафта, разворачивающегося в реальном времени. Это трансформировало ударника из интерпретатора готового текста в «инициатора интонационной идеи», в чьей партии «концентрируется личное высказывание» [49, с. 107]. Таким образом, технологический универсализм инструментария (И) привел к радикальной персонализации творческого процесса и утверждению новой функциональной парадигмы (Ф), что подтверждает действие выявленной закономерности $\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{Т} \rightarrow \mathbf{Ф} \rightarrow \mathbf{Э}$.

Ключевым парадоксальным вектором трансформации ударного исполнительства в 1990-е гг., выявленным в рамках применения модели ММЭИУ, стало то, что глобальная стандартизация и унификация инструментария (Вектор И) выступила не фактором нивелирования, а мощным катализатором индивидуализации исполнительских стилей (Вектор Ш) и радикальной трансформации функциональной роли перкуссиониста (Вектор Ф).

Повсеместное распространение стандартных конфигураций электронных установок (Roland TD-10, Yamaha DTX) и массовое производство качественных акустических комплектов создало технологически единое поле, предоставив музыкантам по всему миру доступ к идентичному инструментарию высокого класса [86, с. 124]. Данное условие, выступая предпосылкой, нивелировало естественные преимущества, обусловленные доступом к эксклюзивному инструментарию

специализированных мастерских, и тем самым сместило фокус конкурентной среды с обладания редким инструментом на развитие индивидуальной техники игры и авторского звукообразования.

Следовательно, техническая унификация сместила фокус с поиска «того самого» инструмента на оттачивание персонального мастерства и формирование уникального звука через настройку, микрофонирование и саунд-дизайн, что напрямую стимулировало вектор **Т** (Техника). Вследствие указанных процессов уникальность звучания была институционализована как предмет творческой постановки. Осуществление которой возлагалось на исполнителя в форме индивидуализируемых процедур настройки, микрофонирования и саунд-дизайна, что способствовало установлению доминирования авторских методик. [17, с. 286-287]. Технологическая платформа получила интерпретацию как «общий язык», предоставивший возможность более яркого проявления индивидуальных композиционных и перформативных концепций музыкантов.

На материале практики Эвелин Гленни, осуществляемой с применением электроакустического инструментария, зафиксированы принципы «кинетической нотации» и «телесного звукоизвлечения». Эти принципы обусловили трансформацию статусной модели исполнителя в сторону концептуализации его как «композитора в реальном времени». [113, с. 101-102].

Исходя из проведенной характеристики, унификация используемого инструментария (**И**) выступила как фактор, индуцировавший синергетическое усиление процессов усложнения и персонализации технической стороны художественной практики (**Т**), (**Ф**) произошло от традиционной метрономно-аккомпаниаторской функции к положению сольного композитора-перформансиста и саунд-дизайнера, осуществляющего формирование звуковых ландшафтов в режиме реального времени.

Глобальная стандартизация ударного инструментария в 1990-е гг., выразившаяся в доминировании электронных установок, сэмплеров и унификации акустических стандартов, вопреки ожиданиям нивелирования индивидуального начала, выступила мощным катализатором персонализации исполнительских школ и трансформации функциональной роли музыканта. Данный парадокс объясняется тем, что технологически единое поле создало универсальную платформу – своеобразный «общий язык», – которая, устранив барьеры между ранее обособленными национальными и жанровыми традициями, высвободила творческую энергию для выдвижения на первый план уникальных авторских методик.

Произошел отчетливый сдвиг от следования жесткому канону традиционной школы к разработке персонального метода, что стало новой формой профессиональной идентичности (вектор Ш → Т, Э). Ярким примером служит авторская система развития полиритмии и независимости Вирджила Донати, которая, будучи отчужденной от какой-либо национальной почвы, транслировалась глобально именно благодаря стандартизированному инструментарию, став его уникальным творческим «брендом» [86, с. 52]. Во-вторых, технологический универсализм спровоцировал возникновение новых, сугубо индивидуальных ответов на его вызов, что привело к доминированию звукового и эстетического индивидуализма. Так, техника «обратного захвата» Джо Джо Майера была разработана как персональное решение для адаптации акустической техники игры под электронные драм-машины, породив не новую национальную школу, а уникальный авторский стиль [109, с. 424]. Следовательно, в-третьих, изменилась сама парадигма педагогики: возник рынок учебных материалов, где продвигается не общая школа, а авторская методика знаменитого исполнителя (например, «*Secret Weapons for the Modern Drummer*» Майера), что окончательно закрепило тенденцию, при которой ученик заимствует не у «немецкой школы», а у «системы Томаса Лэнга» [118].

Парадоксальным следствием глобальной технологической унификации ударного инструментария в 1990-е гг., выразившейся в стандартизации электронных установок, сэмплеров и гибридных комплексов (Вектор **И**), стало не нивелирование, а беспрецедентная интенсификация индивидуального творческого начала и трансформации функциональной роли исполнителя (Вектор **Ф**). Созданное технологиями единое инструментальное поле выступило в роли нейтральной, общедоступной платформы – своего рода «общего языка», – которая освободила музыкантов от жесткой привязки к специфике локальных, национальных или жанровых школ. Это, в свою очередь, катализировало процесс персонализации исполнительских методик (Вектор **Ш**), когда доминирующее значение приобрел не стилевой канон, а уникальный авторский почерк, и привело к фундаментальному переопределению онтологии профессии.

Универсализация инструментария позволила музыканту превратиться из исполнителя предзаданных функций в архитектора собственной творческой роли, который комбинирует различные модусы деятельности в рамках одного инструментария и даже произведения. Как следствие, функциональная роль (**Ф**) стала результатом свободного авторского выбора, а не исключительно жанрового диктата: используя гибридную установку, музыкант-исполнитель мог последовательно или одновременно выступать в роли метронома-хранителя пульса (в акустической секции), саунд-дизайнера, генерирующего электронные текстуры и луны, солиста-виртуоза и, наконец, «композитора в реальном времени», выстраивающего форму произведения через активацию пресетов [86, с. 59].

Возникновение функционального плюрализма, обусловленное феноменом технологического универсализма, фиксируется в эмпирической практике отдельных исполнителей, в частности у Эвелин Гленни, предвосхитившей институционализацию роли сольного композитора. [113, с. 101-102] Вследствие этого технологическая платформа 1990-х гг. выступает в роли условия для возникновения новой

функциональности. Роль ударника претерпела трансформацию от функции аккомпаниатора к функции автономного творца-универсала, детерминирующего собственную художественную позицию.

В указанном аспекте осуществляемый системный анализ посредством модели ММЭИУ фиксирует причинно-следственную последовательность, обусловленную процессом унификации ударного инструментария в 1990-е гг. **И** Вследствие указанного процесса наблюдается становление явления, интерпретируемого как «великий уравниватель», выполняющего функцию катализатора для функционирования системы в целом.

Унификация (**И**), обеспечившая музыкантам равный доступ к высококачественному инструментарию, интерпретируется как фактор, снявший диктат «естественного» звучания уникальных инструментов. Жесткая нормативность национальных школ была устранена. Как следствие, это устранило внешние детерминанты творческой идентичности и поставило перед каждым исполнителем необходимость художественного самоопределения.

Данная необходимость, в свою очередь, стала движущей силой для интенсивного развития уникальной, персонализированной техники (**Т**) и авторской эстетики (**Э**), что является прямым следствием устранения готовых стилевых и тембровых решений. В частности, это проявилось в разработке сугубо индивидуальных систем звукоизвлечения и практик композиции в реальном времени, что, в конечном итоге, привело к формированию устойчивого авторского стиля (**Ш**) как новой формы профессиональной идентичности, замещающей принадлежность к традиционной школе.

Наконец, эта обретенная творческая автономия, подкрепленная технологическими возможностями гибридных установок, предоставила музыканту свободу в выборе и комбинировании функциональных ролей (**Ф**) – от «ритмиста» до саунд-дизайнера и композитора-перформансиста – в рамках одного художественного высказывания [86, с. 59; 113, с. 101-102].

Таким образом, технологическая унификация инструментария не подавила индивидуальность, а, напротив, выступила в роли ключевого условия для ее расцвета, очистив творческое пространство от вторичных факторов и заставив музыкантов искать уникальность не во внешних атрибутах (инструмент, принадлежность к школе), а во внутренних ресурсах: в разработке собственной техники, эстетики и функциональной роли (см. Рисунок 5). Это привело к фундаментальному переходу от эпохи школ к эпохе авторских стилей, что является одним из ключевых системных выводов применения модели ММЭИУ к материалу 1990-х гг.

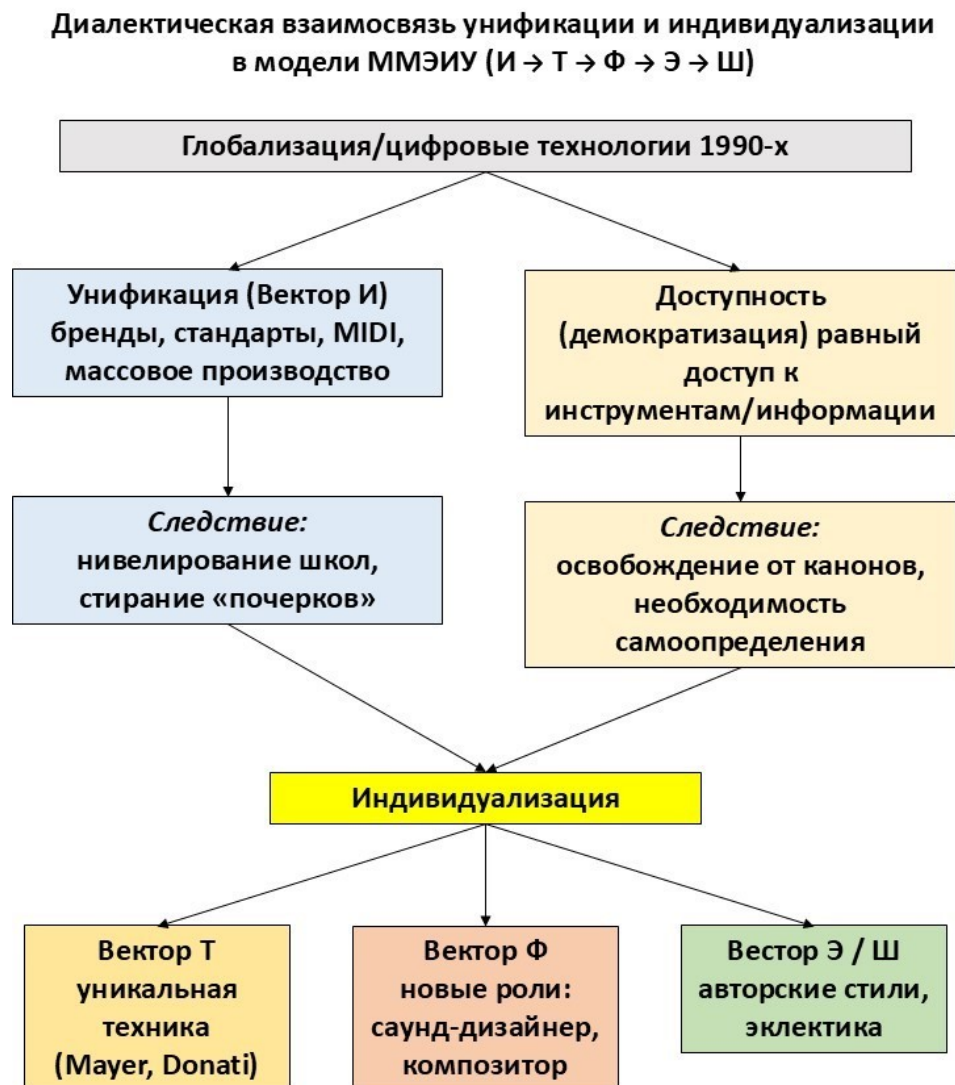


Рисунок 5. Обобщающая схема действия ключевого парадокса эпохи: технологическая унификация инструментария выступила катализатором творческой индивидуализации. Визуализирует причинно-следственную цепь модели ММЭИУ (И→Т→Ф→Э→Ш).

Ключевым фактором, трансформировавшим парадигму музыкального мышления ударников в 1990-е гг., выступил феномен культурной и информационной глобализации, создавший беспрецедентные условия для стилевой гибридизации и утверждения эстетики эклектики в качестве доминирующего творческого принципа. Глобализационные процессы, выразившиеся в технологическом упрощении доступа к мировому музыкальному наследию и стиранию географических барьеров, детерминировали переход от следования канонам отдельных стилистических школ к сознательному художественному синтезу, что привело к формированию новой эстетической парадигмы, где ценностью стала оригинальность соединения разнородных элементов.

Во-первых, технологическая революция в сфере звукозаписи и распространения информации радикально упростила доступ к глобальной фонотеке. Массовое распространение CD-альбомов, появление первых цифровых баз данных и зарождающихся файлообменных сетей предоставили исполнителю в любой точке мира возможность изучать и ассимилировать ритмические паттерны индийских табла, полиметрические структуры Б. Бартока, грувы фанка и экстремальные техники дэт-метала в рамках единого информационного поля [100, с. 4; 110, с. 13].

Данный технологический универсализм (вектор **И** модели ММЭИУ) нивелировал региональную специфику инструментария и, как следствие, стилистическую изоляцию, предоставив музыканту неограниченный «строительный материал» для творчества. Следовательно, исчезновение информационного голода стало фундаментальной предпосылкой для кросс-культурного заимствования.

Во-вторых, параллельно развивался процесс стирания географических границ непосредственного профессионального взаимодействия. Интенсификация международного туризма, трудовая миграция музыкантов и, что наиболее важно, проведение масштабных международных фестивалей (таких как *Modern Drummer Festival*, *NAMM Show*) превратили эти площадки

в эпицентры кросс-культурного диалога [17, с. 380]. Эти события функционировали не только как смотры достижений, но и как лаборатории по обмену идеями и техниками, где происходила непосредственная диффузия исполнительских школ (вектор Ш).

В-третьих, синергетический эффект от взаимодействия технологического и социального векторов привел к качественному сдвигу в сознании исполнителя. Вместо следования догмам одной национальной или жанровой традиции доминирующей стратегией стала сознательная гибридизация – осмысленный синтез разнородных стилистических элементов. Это подтверждается распространением кросс-жанровых направлений (метал-фьюжн, этно-джаз), где, как отмечает В. Доценко, наблюдается «соединение элементов рок- и джазовой эстетики с традиционными мотивами» [17, с. 380].

Таким образом, глобализация, выступая как комплексный социокультурный и технологический фактор, сформировала среду, в которой эстетика эклектики – постмодернистское смешение исторических и стилевых пластов – стала не только возможной, но и востребованной, определяя новый вектор Э (эстетических концепций) в развитии исполнительского искусства на ударных, что полностью соответствует выводу А. Тимошенко о формировании «художественно-акустического облика инструмента» [93, с. 16] как синтетической категории.

Ключевым проявлением трансформации музыкального мышления под влиянием глобализационных процессов в 1990-е гг. стала стилевая гибридизация, возведенная в ранг системного творческого метода. Если ранее кросс-культурные заимствования носили преимущественно точечный, колористический характер (например, использование латинского ритма «босса-новы» в джазовом стандарте), то в исследуемый период происходит глубинная интеграция разнородных стилистических языков на уровне техники, фразировки и фундаментальных принципов звукоизвлечения.

Данная тенденция наглядно проявляет себя в возникновении и массовой популярности таких направлений, как метал-фьюжн (metal-fusion) и этно-джаз (ethno-jazz). Например, творчество Майка Портного (Dream Theater) представляет собой синтез виртуозной техники и сложной формы прогрессив-рока с агрессией и скоростной ритмикой метала, что порождает гибрид, требующий от ударника владения как мощной техникой игры на двух бас-барабанах, так и сложной полиритмической координацией, свойственной джаз-фьюжну [17, с. 380].

Следовательно, интеграция приобретает тотальный характер в творчестве таких новаторов, как Трилок Гурту, чей «неординарный подход к использованию инструментов... и применение множества этнических ударных» [86, с. 52] легли в основу авторской методики, системно внедряющей фразеологию и технику табы в импровизационный контекст современного джаза.

Гибридизация рассматривается как детерминирующий фактор эволюции исполнительской техники (вектор T), реализовавшееся в формировании синкретических технических комплексов.

Глобализационные процессы 1990-х гг. интерпретируются как обеспечившие доступ к мировому массиву музыкальной информации. Они выступили в роли катализатора трансформации музыкального мышления исполнителей на ударных и обусловили формирование эклектической эстетики в качестве доминанты художественной выразительности.

Сознательная гибридизация предстает в качестве процесса, осуществившего замещение следования канонам отдельной традиции. Установление в роли доминирующего творческого метода проявилось в распространении кросс-жанровых направлений, таких как метал-фьюжн и этно джаз, где происходила ассимиляция разнородных элементов, обретавших новое художественное «гражданство» проявилось в распространении кросс-жанровых направлений, таких как метал-фьюжн и этно джаз, где происходила ассимиляция разнородных элементов,

обретавших новое художественное «гражданство» [17, с. 60]. Вследствие этого, данная тенденция реализовалась в формировании специфической художественной стратегии, где ценностью является не чистота стиля, а оригинальность и осмысленность соединения, что соответствует постмодернистской установке на коллаж, цитирование и игру с культурными кодами. В частности, проявлением этой стратегии стало цитирование и аллюзия: сольные партии или грувы могли сознательно и узнаваемо отсылать к стилистике барабанщика 1960-х гг. или этнической традиции, инкорпорируя эту цитату в современный контекст. Более того, на уровне формы утвердился принцип перформанса как коллажа, построенного через контрастное наложение стилистически разнородных секций, например, резкий переход от бибопового свинга к механистичному индастриал-биту.

Таким образом, кульминацией действия выявленных механизмов стало тотальное стирание иерархии между пластами «высокой» и «низкой» культуры, академическим авангардом, популярной музыкой и фольклором, что породило феномен «эстетической транскulturации» [49, с. 55]. Ярким воплощением этой новой парадигмы стало творчество Эвелин Гленни, чья дискография и концертная деятельность сознательно охватывала спектр «от классики до модерна, от джаза до музыки мира», а коллаборации с музыкантами столь разных направлений, как певица Бьёрк и барабанщики Kodo, являлись наглядной демонстрацией осмысленного постмодернистского смешения исторических стилей и культурных традиций в едином перформансе [108, с. 66-67].

Кульминацией действия выявленных механизмов глобализации и стилевой гибридизации стало утверждение эклектики в качестве новой доминирующей парадигмы художественной выразительности в исполнении на ударных инструментах 1990-х гг. Эта парадигма была подготовлена более ранними внутримызыкальными новациями, поскольку «композиторы открыли, что ударные инструменты обладают не только большими динамическими и ритмическими возможностями, но что они

темброво гораздо богаче других оркестровых групп» [76, с. 5], однако в 1990-е гг. она достигла своего апогея.

В условиях широкой доступности компонентов глобального музыкального наследия наблюдается смещение ценностного ориентира в сторону осмысленного художественного синтеза. Это проявляется в доминирующем применении стратегий коллажа и цитирования, обеспечивающих формирование новых качеств музыкальной ткани. [108, с. 66-67].

Ключевое проявление указанной эстетики определяется через институцию перформанса как коллажа, конституируемого посредством контрастного наложения стилистически разнородных секций. В результате фиксируются резкие переходы, например переход от бибопового свингового паттерна к механистичной индустриальной ритмике либо внедрение цитат игры на табле в контекст современного джаза. Более того, данная стратегия породила феномен «эстетической транскультурации» [49, с. 55], наиболее ярко проявившийся в академической среде, где, по точному замечанию исследователей, творчество композиторов рубежа веков «вобрало в себя черты множества явлений от К. Дебюсси, Ч. Айвза и И. Стравинского до Я. Ксенакиса, Э. Вареза и П. Булеза», выявив при этом новые свойства тембра, ритма и фактуры [49, с. 147-148].

Таким образом, методы и приемы эклектики, будучи прямым порождением глобализационных процессов, сформировали новый вектор (Э) в модели ММЭИУ, где художественной ценностью обладает не чистота стиля, а оригинальность и смысловая насыщенность соединения разнородных элементов. Это знаменовало собой окончательный переход к нелинейной модели музыкального мышления, описанной еще В.В. Медушевским: «XX век напряженно вглядывается во тьму самих механизмов неосознанного мышления» [51, с. 140], и нашедшей свое практическое воплощение в технологически насыщенной и полистилистичной среде 1990-х гг.

ГЛАВА 3. АПРОБАЦИЯ МОДЕЛИ ММЭИУ: КЕЙС-СТАДИ

3.1 Эволюция джазовой ритм-секции: сравнительный анализ

Первичная апробация Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ) проводится на материале эволюции джазовой ритм-секции. Данный выбор обусловлен тем, что её трансформация представляет собой целостный комплекс, где изменение роли ударных инструментов неразрывно связано с эволюцией **басовой линии, гармонической поддержки и, в более широком контексте, с изменяющимися эстетическими парадигмами джаза.** Такой многокомпонентный характер объекта позволяет проверить аналитический потенциал ММЭИУ, нацеленной на изучение именно системных взаимодействий.

Хотя фокус исследования приходится на вторую половину XX в., понимание радикальных трансформаций этого периода требует анализа исходного состояния системы в эпоху свинга (1930–1940-е гг.), которая сформировала базовые параметры всех пяти компонентов модели (технического, функционального, эстетического, инструментального, школьного/стилевого). Их последующая деконструкция становится, таким образом, главным предметом изучения. Верификация гипотезы о взаимосвязи этих компонентов осуществляется через триангуляцию методов: сопоставление архивных записей, анализ партитур, статей и интервью с музыкантами и музыковедами.

Эра свинга (1930–1940-е гг.) сформировала «стандартную модель» ритм-секции, которая стала отправной точкой для последующей эволюции ударного исполнительства. В техническом компоненте (Т) доминировал принцип «спотинга», заключающийся в акцентировании второй и четвертой долей такта на хай-хэте для создания эффекта «качания» (*swing*), в то время как малый и бас-барабаны поддерживали базовую пульсацию [86, с. 40].

Инструментарий (**И**) данного периода характеризовался конструктивной ограниченностью: хай-хэт существовал в форме примитивных «сок цымбала» или «лоу-боя» (*sock cymbal, low-boy см. Рисунки 6, 7*), что существенно сужало диапазон технических и выразительных возможностей исполнителя [86, с. 36]. Функциональная роль ударника (**Ф**) была строго детерминирована и сводилась к роли «хранителя метра» – безупречного человеческого метронома, обеспечивающего ритмическую основу большого оркестра [86, с. 31]. Эстетический идеал (**Э**) эпохи требовал не индивидуального самовыражения, а максимальной надежности и подчинения коллективному звучанию, что делало функцию ударника периферийной по отношению к мелодическим и гармоническим компонентам ансамбля.

Данный технико-эстетический комплекс был канонизирован в творчестве Джо Джонса и лег в основу формирующейся исполнительской школы (**Ш**), ставшей универсальным стандартом для целого поколения музыкантов. В данной связи пятикомпонентная структура модели ММЭИУ представляет собой объект систематизации, интеграция компонентов которой в педагогико-исполнительскую систему определила формирование совокупности параметров исполнительской практики, подвергнувшихся в последующем деконструктивному переосмыслению в послевоенные десятилетия.

Эра бибоба и хард-бопа (1940–1960-е гг.) рассматривается как начало процесса деконструкции свингового канона. В результате осуществляется переход к новой исполнительской парадигме, при этом в качестве первичного импульса трансформации определяется усложнение технического арсенала (**Т**): в рамках которого новаторская деятельность Кенни Кларка и Макса Роуча была направлена на перенесение метрического пульса с хай-хэта на тарелку «райд» и на институирование практики акцентирования бас-барабаном (так называемое «дроппинг бомб») в функции комментария солистского высказывания [109, с. 461]. **И**), в частности в результате модернизационных вмешательств в конструктивные элементы,

осуществивших усовершенствование педального механизма хай-хэта. Это привело к расширению диапазона звукоизвлечения и предоставило возможность реализации более сложных ритмических паттернов [86]. Функциональная роль ударника (Ф) претерпела кардинальный сдвиг: от обеспечения метра к активному участию в полифоническом диалогу. Как следствие, исполнитель эволюционировал от метронома-аккомпаниатора к «драйверу гармонического движения» [86, с. 39]. Данная трансформация повлекла за собой смену эстетических установок (Э): на смену коллективному идеалу свинга пришла акцентуация индивидуальной экспрессии и импровизационной свободы. Наконец, индивидуальные технико-эстетические находки Кларка и Роуча были систематизированы и канонизированы в педагогической практике, что привело к формированию устойчивой исполнительской школы (Ш), основанной на принципах виртуозного полиритмического диалога и функциональной эмансипации ударника [75, с. 97].

Эра модального джаза и авангарда (1960–1970-е гг.) ознаменовала качественный скачок в эволюции ударного исполнительства, характеризующийся предельной эмансипацией ритм-секции и её переходом к роли равноправного создателя музыкальной формы. Основным достижением данного периода следует считать радикальное усложнение технического арсенала и расширение инструментария, которые привели к трансформации функциональной роли ударника в ансамбле, что, в свою очередь, обусловило формирование новой эстетики и утверждение виртуозного стандарта как самостоятельной школы.

Технический компонент (Т) достиг невиданной ранее сложности, что проявилось в возросшей полиритмической плотности и абсолютной независимости конечностей. Практика Элвина Джонса (квартет Джона Колтрейна) и Тони Уильямса (квинтет Майлза Дэвиса) интерпретируется как иллюстрация перехода от аккомпанирующей функции к виртуозной экспансии. При этом наблюдается повышение полиритмической плотности и

достижение абсолютной независимости конечностей, вследствие чего сложность ритмических фигураций получает статус самоценного элемента музыкального высказывания [109, с. 406].

Инструментарий (И) подвергся значительному расширению за счет интеграции этнических и перкуссионных инструментов. Фиксируется обогащение тембровой палитры и предоставление новых средств реализации художественных задач, при этом в практической плоскости наблюдается выстраивание ударниками сложных тембровых и ритмических ландшафтов, выходящих за пределы традиционной ударной установки.

Функциональная роль (Ф) ударника претерпела трансформацию от аккомпанирующей функции к драматургической и энергетической. При сохранении исходной логики развития ансамблевой практики наблюдается выделение ритм-секции в качестве основы и движущей силы, инициирующей развитие музыкальной формы, что на материале практики Элвина Джонса получает выражение в влиянии полиритмических структур на формообразование и динамику ансамбля.

Эстетический идеал (Э) подвергся эволюции в направлении, обозначаемом как «коллапсирующий метр». Традиционная метрическая сетка была вытеснена непрерывным потоком полиритмических фигур, формирующих эффект звукового поля и детерминирующих сдвиг в сторону турбулентной, развивающейся ритмической организации [109, с. 461].

Процесс институционализации исполнительских практик новаторов, в числе которых последовательно называются Элвин Джонс и Тони Уильямс, представлен в виде виртуозного нормативного ориентира и структурной основы формируемой новой исполнительской школы (Ш). Техно-эстетические находки указанных практиков становятся предметом систематического исследования и модельного воспроизведения, что обеспечивает развитие авангардного направления в области джазового исполнительства.

В результате указанных трансформаций фиксируется углубление тенденций, заложенных в эру бибоба. [7, с. 79].

Эра джаз-рока и фьюжн (1970–1990-е гг.) интерпретируется как фаза технологического синтеза и стилевого плюрализма, характеризующаяся корреляционной зависимостью модернизационных процессов инструментальной базы (И) и кристаллизации новых исполнительских школ (Ш). В пределах указанной стадии наблюдается интеграция новаций предыдущих этапов.

Фиксация высокого уровня сложности технического компонента (Т) осуществляется посредством свободного оперирования сложными метрическими структурами, в частности размерами 7/8 и 9/8 в композициях Билли Кобэма. [109, с. 461]. Зафиксировано ключевое воздействие радикальной трансформации инструментария (И) посредством внедрения электронных модулей, драм-машин, сэмплеров и установок (Simmons, Roland). Вследствие чего расширение тембрового репертуара и появление новых средств звукоизвлечения получили системное выражение.

Фиксация процессов привела к утверждению функционального плюрализма (Ф) при котором участие ударника в саунд-дизайне и в формировании музыкальной ткани ансамбля фиксируется как выход за рамки традиционного исполнительства. Данная трансформация получила выражение в формировании новой эстетики (Э) характеризующейся гибридностью и саунд-драматургией, в которой акустическая мощь сочеталась с электронными текстурами.

Процесс адаптации технико-эстетического комплекса, канонизированного Тони Уильямсом в виде принципа «многоуровневой фразировки», к новым условиям получил системное выражение. **Он выступил в качестве основания для формирования целой исполнительской школы (Ш)** Подобное мастерство, требующее от исполнителя тонкого владения артикуляцией и фразировкой, является,

однако, достоянием не только джаза, что наглядно показывают, к примеру, технически сложные партии литавр в симфонической музыке [4, с. 45-48]

Проведенный историко-системный анализ эволюции джазовой ритм-секции с 1930-х по 1990-е гг. служит убедительным эмпирическим основанием для верификации ключевых закономерностей, выявляемых разработанной многофакторной моделью (ММЭИУ). Центральным результатом апробации модели является подтверждение двух фундаментальных паттернов: причинно-следственной связи $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$ и корреляционной зависимости $I \rightarrow III$.

Анализ выявляет действие четкой причинно-следственной цепи $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$. Усложнение исполнительской техники (Т) выступает первичным импульсом, детерминирующим трансформацию функциональной роли ударника (Ф), что, в свою очередь, приводит к смене эстетических парадигм (Ξ). Так, технический прием акцентирования бас-барабаном («дроппинг бомб»), разработанный Кенни Кларком, обусловил переход функции ударника от метронома-аккомпаниатора к активному участнику полифонического диалога, «драйверу гармонического движения» [86, с. 39]. Эта трансформация стала катализатором формирования новой эстетики «коллапсирующего метра» Элвина Джонса, где традиционная метрическая сетка растворялась в турбулентном потоке полиритмических фигураций [109, с. 461].

Параллельно исследование подтверждает наличие устойчивой корреляции $I \rightarrow III$. Технологическая модернизация инструментария (I) выступает ключевым фактором, обуславливающим кристаллизацию новых исполнительских школ (III). Ярким примером является усовершенствование педального механизма хай-хэта, создавшее техническую возможность для разработки Тони Уильямсом принципа «многоуровневой фразировки». Его техника, характеризующаяся сложными акцентными смещениями и полиритмической плотностью, была канонизирована и легла в основу

целой школы фьюжн-аккомпанемента, ассоциированной с именами Билли Кобэма и Джека ДеДжоннетта [109, с. 461].

Для наглядной демонстрации выявленных системных взаимосвязей результаты анализа структурированы в Таблице 4, представляющей синхронизированное сравнение состояния всех пяти компонентов модели на ключевых этапах эволюции (см. *Таблицу 4*). Визуализированные в таблице паттерны находят прямое отражение в конкретном музыкальном материале, что подтверждается анализом нотных примеров (см. Приложение 4, 5, 6, 7).

Период / Этап	Представитель	Техника (Т)	Инструментарий/Технологии (И)	Функция/Роль (Ф)	Эстетика (Э)	Школа/Стиль (Ш)
Свинг (1930–1940-е)	Джо Джонс	«Споттинг»: ровное ведение времени на хай-хэте, акценты на 2 и 4 доли.	Базовый состав установки (бб, мб, хх, тар). Примитивный сок-цаymbал или лоубой	«Хранитель метра»: метрономическая основа ансамбля, обеспечение стабильного пульса.	«Играющий пульс»: ритм как стабильный, предсказуемый фундамент.	Канонизация свинговой «стандартной модели» ритм-секции.
Бибоп (1940–1960-е)	Кенни Кларк	Перенос пульса на райд; «дроппинг бомб» (активное использование бб для акцентированных комментариев).	Модернизация педального механизма хай-хэта, повышение его надежности и отзывчивости.	Участник полиритмического диалога: акцентирование, обострение метра, комментарий фраз солиста.	Обострение метра, переход от стабильности к активному ритмическому диалогу.	Зарождение школы бибоба через канонизацию техник Кларка/Роуча.
Модальный джаз/Авангард (1960–1970-е)	Элвин Джонс	Полиритмическая плотность, независимость конечностей, создание непрерывного «звукового поля».	Расширение акустической установки (томы, тарелки, перкуссия).	«Драйвер гармонического движения»: энергетический и формообразующий центр ансамбля.	«Коллапсирующий метр»: растворение метрической сетки в полиритмическом потоке.	Кристаллизация авангардного стиля, школа полиритмической импровизации.
Джаз-рок/Фьюжн (1970–1990-е)	Тони Уильямс	«Многоуровневая фразировка» на хх; сложные метрические модуляции.	Современный педальный хай-хэт ; начало интеграции электроники (драм-машины, сэмплеры).	Архитектор ритмо-тембра: создание сложной текстуры, работа с саундом.	Гибридная эстетика: синтез акустической энергетик и электронного саунд-дизайна.	Формирование и диффузия школы «многоуровневой фразировки» и фьюжн-аккомпанемента.

Список сокращений: бб – большой барабан, мб – малый барабан, хх – хай-хэт, тар – тарелка

Таблица 4. Сравнительный анализ векторов ММЭИУ на ключевых этапах эволюции джазовой ритм-секции

Таким образом, апробация ММЭИУ на материале джазовой ритм-секции подтвердила ее релевантность как аналитического инструмента и выявила конкретные механизмы эволюции, движимой динамическим взаимодействием технических возможностей, функциональных ролей, эстетических установок, инструментально-технологической базы и формирующихся школ. Выявленные закономерности $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Xi$ и $I \rightarrow \Pi$ являются системными инвариантами, объясняющими логику трансформации исполнительского искусства в рамках исследуемого периода.

3.2 Формирование школы академического авангарда

Выявленные закономерности, верифицированные на материале коллективной практики ритм-секции и индивидуального творчества в джазе (§ 3.1), демонстрируют универсальность модели ММЭИУ. Однако для полной проверки ее эвристического потенциала необходима апробация в принципиально ином художественно-институциональном контексте. Таким контекстом выступает сфера некоммерческого академического авангарда второй половины XX в., где произошло радикальное переосмысление самой природы звука, времени и роли исполнителя. Именно в этот период ударные инструменты заняли ведущие позиции в композиторском творчестве, трансформировавшись из сугубо ритмического элемента в самостоятельное, многомерное выразительное средство, способное к структурному и темброво-драматургическому формообразованию [16, с. 4; 41, с. 91-92; 71, с. 91, 94-95; 117, с. 11].

Апробация модели ММЭИУ на материале творчества ключевых фигур академического авангарда – Яниса Ксенакиса и Джона Кейджа – не только подтверждает ее эвристический потенциал, но и позволяет выявить специфические, ранее не систематизированные закономерности и механизмы взаимодействия векторов. В частности, анализ убедительно доказывает действие двух центральных для данного поля механизмов: детерминации

развития исполнительской техники (Т) новой функциональной ролью (Ф) музыканта и межкультурного механизма интеграции инструментария (И), приводящего к кристаллизации новой эстетики (Э) и становлению интернациональной школы (Ш).

Так, новая функция исполнителя как «архитектора времени» [109, с. 433], ответственного за организацию сложных временных и тембровых массивов, напрямую стимулировала развитие техники политембральной кластеризации и расширенной нотации (закономерность $\Phi \rightarrow \Gamma$). Параллельно, активное включение в академический контекст этнических барабанов (табла, говорящий барабан) и нетрадиционных материалов (механизм $\text{И} \rightarrow \text{Э} \rightarrow \text{Ш}$) способствовало формированию уникальной эстетики «резонансного хаоса» (наложение тембровых полей) и становлению интернациональной школы «мультиперкуSSIONного театра», кодифицировавшей новые приемы в специализированных трудах (С. Шик [121], С. Гуальда [114] и др.). Следовательно, академический авангард предстает не как сумма разрозненных новаций, а как целостная система, эволюция которой детерминирована динамическим взаимодействием всех пяти векторов модели ММЭИУ, что и подлежит подробному рассмотрению в следующих подразделах.

Проведенный анализ показывает, что апробация модели ММЭИУ на материале творчества Яниса Ксенакиса позволяет выявить и детально аргументировать ключевой для академического авангарда механизм детерминации исполнительской техники (Т) радикально новой функциональной ролью (Ф) музыканта. Эта фундаментальная трансформация статуса исполнителя, наиболее ярко воплощенная в сочинениях Ксенакиса «Персеполис» и «Плеяды», выступала не следствием, а первопричиной технической эволюции.

Возникновение новой функциональной роли (Ф) – предметная постановка задачи организации стохастических процессов и управления макроритмической пульсацией. Это привело к необходимости формирования

и внедрения иного инструментария, выражаемого в виде иных исполнительских компетенций (Т). Именно функциональный запрос на реализацию вероятностных структур и «звуковых облаков» стимулировал развитие техники политембральной кластеризации – комплексного умения одновременного воздействия на группы разнородных инструментов для создания единого, динамически развивающегося тембрового комплекса. Данный технический комплекс, как справедливо отмечает А.А. Рало, нашел свое отражение в таких новаторских приемах, как полиагогика – сложная система темповых сдвигов и наложений, впервые примененная Ксенакисом в ансамблевом сочинении «Persephassa» (см. *Нотный пример 1*) и впоследствии адаптированная для сольного репертуара [75, с. 169-170]. Это подтверждает причинно-следственную связь $\Phi \rightarrow T$: композиторская концепция «архитектоники времени» через темброво-ритмические структуры (Φ) непосредственно детерминировала появление и канонизацию новых технических решений (Т), требующих от исполнителя навыков работы с расширенной нотацией и принятия перформативных решений в реальном времени.

Следовательно, в академическом авангарде, в отличие от джазовой традиции, где техника зачастую развивалась опережающими темпами, именно переосмысление функции стало системообразующим фактором, направляющим вектор технического развития. Техника игры на ударных оказалась подчинена задаче материализации нового звукового ландшафта и новой философии времени, что подтверждает универсальность открытой моделью ММЭИУ закономерности о примате функционально-эстетического вектора в условиях радикальной смены художественной парадигмы. Данный вывод не только углубляет понимание эволюции исполнительского искусства в академическом авангарде, но и служит методологической основой для последующего анализа следующего ключевого механизма – влияния инструментальных новаций (И) на формирование новой эстетики (Э) и исполнительских школ (Ш).

Параллельно с переосмыслением функции исполнителя, в академическом авангарде второй половины XX в. со всей очевидностью проявился второй ключевой механизм эволюции, описываемый моделью ММЭИУ: детерминация новых эстетических концепций и исполнительских школ радикальным расширением инструментария (закономерность **И→Э→Ш**). Если творчество Ксенакиса репрезентативно для векторов **Ф** и **Т**, то фигуры Джона Кейджа и его последователей демонстрируют парадигмальный сдвиг, инициированный именно инструментальными новациями.

Композиторы-экспериментаторы осуществили тотальную ревизию самого понятия музыкального инструмента, введя в академический контекст обширный пласт нетрадиционных и этнических звуковых объектов [44, с. 58]. Как отмечает М. Манафова, в оркестр этого периода приходят «самые разнообразные звуковые объекты различного происхождения... фольклорные инструменты» [49, с. 36]. Инструментарий (**И**) Кейджа включил в себя «подготовленное фортепиано» (фактически превращенное в комплекс ударных инструментов), электронные модули, магнитофонные ленты, а также бытовые и индустриальные предметы – от радиоприемников до листов металла, что находило прямые параллели с художественной практикой «реди-мейдов» (ready-mades) М. Дюшана [122, с. 104]. Я. Ксенакис, С. Ревуэльтас, А. Хинастера и другие композиторы активно инкорпорировали в партитуры этнические барабаны (табла, говорящий барабан, узуэтль, тепонацтли и пр.), инструменты, вдохновленные индонезийским гамеланом, и сирены, создавая уникальные тембровые ансамбли [17, с. 183; 34, с. 50-51].

Это тотальное расширение звуковой палитры далеко выходило за рамки простого экзотического украшения; оно выступило материальным катализатором для формирования принципиально новой эстетики (**Э**). Звук в его многообразии – шумовой, сонорный, с сложным негармоническим спектром – стал центральной выразительной единицей, оттеснив на второй

традиционные категории мелодии и гармонии. Данный инструментарий позволил материализовать концепцию «резонансного хаоса» – организованной сонорной плотности, основанной на наложении и взаимодействии контрастных тембровых полей [45, с. 4], создающих эффект мощного, диссонирующего, но управляемого звукового пространства [58, с. 141]. Эта эстетика, по точному замечанию С. Путиловой, предполагала работу со «звуковыми массами», которые «одновременно движутся с разной скоростью» [69, с. 17], а звуковые взаимодействия создавали «тень звука», становящуюся основополагающим материалом композиции [116, с. 36].

Для адекватной реализации этой новой эстетики потребовалась разработка принципиально иных исполнительских компетенций и, как следствие, кристаллизация новой интернациональной исполнительской школы (Ш). Так сформировалась школа «мультиперкуSSIONного театра», характеризующаяся тремя ключевыми признаками: универсализмом (владение техникой игры на десятках разнородных инструментов), театральностью (визуальный аспект – жест, перемещение между инструментами – становится частью художественного высказывания, «перкуSSIONный театрализм») и импровизационно-интерпретационным подходом, требующим от музыканта роли со-автора при работе с графической нотацией и текстовыми инструкциями. Этот процесс был институционализирован через кодификацию новых приемов в фундаментальных педагогических трудах, таких как методики М. Удоу [126] или С. Шика [121], которые систематизировали новые техники и стали учебной базой для формирования школы.

Таким образом, апробация модели ММЭИУ на материале академического авангарда позволяет выявить и описать два взаимодополняющих механизма эволюции: детерминацию техники новой функцией (Ф→Т) и детерминацию эстетики и школы новым инструментарием (И→Э→Ш). Данный анализ подтверждает, что эволюция

исполнительского искусства в данной сфере представляет собой нелинейный процесс, где технические, инструментальные, функциональные и эстетические факторы образуют сложную систему с обратными связями, а разработанная модель является адекватным инструментом для ее целостного анализа.

Параллельно с переосмыслением функции исполнителя и интеграцией этнического инструментария, в академическом авангарде второй половины XX в. со всей очевидностью проявился третий ключевой механизм эволюции, описываемый моделью ММЭИУ: детерминация новых эстетических концепций и исполнительских техник радикальным технологическим вектором (закономерность $\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{\text{Э}} \rightarrow \mathbf{\text{Т}}$). Если творчество Ксенакиса репрезентативно для связи $\mathbf{\Phi} \rightarrow \mathbf{\text{Т}}$, а практика Кейджа – для механизма $\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{\text{Э}} \rightarrow \mathbf{\text{Ш}}$, то широкое внедрение электронных модулей, систем усиления и обработки звука инициировало принципиально иную парадигму музыкального мышления и звукотворчества.

Появление электроакустических технологий ($\mathbf{И}$) не просто расширило палитру тембров, но породило принципиально новую эстетику ($\mathbf{\text{Э}}$) электроакустического саундскейпа, где граница между акустическим и синтезированным звуком была сознательно нивелирована в пользу создания целостного, зачастую пространственно-ориентированного звукового поля. Композиторы открыли, что ударные инструменты в связке с электроникой обладают тембровым потенциалом, «гораздо богаче других оркестровых групп» [75, с. 5]. Эта новая эстетика, характеризующаяся как «резонансный хаос» [49, с. 55] сложноорганизованных сонорных масс, требовала для своей реализации не просто расширения инструментария, но коренного пересмотра техники звукоизвлечения и управления звуком.

Как следствие, технологический скачок ($\mathbf{И}$) напрямую детерминировал развитие новых исполнительских компетенций ($\mathbf{\text{Т}}$). От музыканта потребовалось освоение техники триггерного управления, микрофонного контроля акустической обратной связи и, что наиболее существенно,

навыков работы в реальном времени с электронной обработкой (реверберация, задержка, гранулярный синтез). Исполнитель-перкуссионист трансформировался в оператора сложной гибридной системы, а его технический арсенал (Т) пополнился навыками импровизационного саунд-дизайна, что окончательно стерло грань между функциями создателя (композитора) и интерпретатора. Данный вывод подтверждается наблюдением, что современных ударников ценят «не только за навыки игры на конкретных инструментах... но и за готовность работать с новыми инструментами, идеями, техниками и эстетическими задачами» (перевод – И.С.) [122, с. 107].

Таким образом, апробация модели ММЭИУ на материале академического авангарда не только подтвердила ее универсальную применимость за пределами жанрово-коммерческих систем, но и позволила выявить и описать три взаимодополняющих механизма эволюции: детерминацию техники новой функцией ($\Phi \rightarrow T$), детерминацию эстетики и школы новым инструментарием ($I \rightarrow \text{Э} \rightarrow III$) и детерминацию эстетики и техники технологическими инновациями ($I \rightarrow \text{Э} \rightarrow T$). Проведенный анализ показывает, что эволюция исполнительского искусства в данной сфере представляет собой целостный, нелинейный процесс, детерминированный динамическим и многоканальным взаимодействием пяти ключевых факторов, а разработанная модель является адекватным инструментом для ее целостного анализа, преодолевающим фрагментарность традиционных подходов.

Во-первых, было установлено доминирование функционально-эстетического императива. В условиях радикальной смены художественной парадигмы именно осознанное переосмысление роли исполнителя как «архитектора времени» и организатора сонорных массивов (Φ), а также формирование новых эстетических концепций («резонансный хаос», электроакустический саундскейп) (Э) выступали системообразующим фактором, первично детерминировавшим развитие специфических

исполнительских техник (Т) и направленный отбор инструментария (И). Данный вывод подтверждает сформулированный во введении методологический принцип примата художественной концепции в процессе музыкальной эволюции.

Во-вторых, со всей очевидностью проявился и был детально аргументирован механизм инструментально-технологической детерминации (И→Э→Ш). Интеграция в академический контекст этнических барабанов, электронных модулей и нетрадиционных звуковых объектов не просто расширила палитру, но выступила материальным катализатором для кристаллизации принципиально новых эстетик (Э) (к примеру, обращение к тембровому канону древнего китайского ансамбля «ши фань ло гу» в партитуре Чэнь И [48, с. 54]). Эти сложные, полистилистические эстетические системы, в свою очередь, потребовали формализации и кодификации новых исполнительских компетенций, что привело к становлению четко идентифицируемых интернациональных исполнительских школ (Ш), таких как «мультиперкуSSIONный театр», чьи принципы были зафиксированы в фундаментальных педагогических трудах (Шик, Удоу) [121; 126].

Наконец, апробация модели выявила сложный, синергетический характер взаимодействия всех пяти векторов, образующих нелинейную систему с обратными связями. Как демонстрирует анализ, технологический скачок (И) мог напрямую влиять на формирование новой эстетики (Э) и развитие техники (Т), которая, в свою очередь, расширяла функциональный потенциал исполнителя (Ф), что в итоге закреплялось в практике конкретных школ (Ш). Таким образом, модель ММЭИУ доказала свою эвристическую ценность и адекватность для целостного анализа сложных, многофакторных процессов эволюции исполнительского искусства даже в столь концептуальной сфере, как академический авангард, успешно преодолевая ограниченность традиционных историко-описательных и узкотехнологических подходов, отмеченную в историографическом обзоре.

Данный вывод служит методологической основой и логическим переходом для последующей апробации модели на материале индивидуального композиторского и исполнительского творчества, а также анализа глобализационных процессов в перкуссионном искусстве.

3.3 Технологии и роль исполнителя: творчество Э. Гленни

Творчество британской перкуссионистки Эвелин Гленни представляет собой один из наиболее репрезентативных и комплексных примеров для апробации разработанной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ). Её уникальная художественная практика, сформировавшаяся в последние десятилетия XX – начале XXI вв., является квинтэссенцией ключевых тенденций изучаемого периода: технологической детерминации, функционального плюрализма, стилевой гибридизации и персонализации исполнительских школ. Творчество Эвелин Гленни представляет собой идеальную модель для анализа современного исполнительства на ударных инструментах как целостной системы – задачи, актуальность которой для частного случая ударной установки была убедительно обоснована Г. Соколовым [86, с. 5].

Центральная гипотеза настоящего параграфа заключается в том, что художественный метод Э. Гленни возник как прямой результат синергетического взаимодействия технологического скачка в области электроакустики и микрофонирования (вектор **И**) с индивидуальным преодолением физиологического ограничения (глухоты), что инициировало цепную реакцию трансформаций по всем векторам модели ММЭИУ. Предполагается, что технологическая адаптация, выразившаяся в использовании специализированных сенсоров и расширенного инструментария, стала катализатором для разработки принципиально новой исполнительской техники, основанной на «телесном звукоизвлечении» и «кинетической нотации» (вектор **Т**). Это, в свою очередь, кардинально

переопределило функциональную роль музыканта (вектор **Ф**) – от интерпретатора готовых текстов к статусу «композитора в реальном времени», архитектора звукового пространства и сольного перформанса. Подобная перестройка техники и функции не могла не привести к кристаллизации уникальной эстетической концепции (вектор **Э**) – «вибрирующего пространства», синтезирующей визуальный жест, тактильность и акустический резонанс в едином художественном высказывании. В конечном итоге, совокупность этих факторов обусловила формирование авторской школы «перформативной перкуссии» (вектор **Ш**), влияние которой вышло далеко за рамки индивидуального стиля, сформировав одну из влиятельных парадигм современного исполнительства. Систематизация рассмотренных новаций по векторам **И**, **Т**, **Ф**, **Э**, **Ш** с указанием исторических параллелей представлена в таблице 5 (см. *Таблицу 5*).

Таким образом, последующий анализ будет направлен на верификацию данной гипотезы и выявление конкретных механизмов взаимодействия векторов модели ММАЭУ на материале творчества Эвелин Гленни. Это позволит не только подтвердить релевантность разработанного аналитического инструментария, но и выявить новые, ранее не систематизированные закономерности в эволюции искусства игры на ударных инструментах на рубеже XX-XXI вв. Важность такого анализа подчеркивается тем, что феномен Э. Гленни предоставляет уникальный случай для изучения взаимовлияния технологии и физиологии. Ее метод «чтения» музыки через тактильное восприятие вибраций от вибрирующих громкоговорителей или магнитофона [113, с. 113] является наглядным примером того, как уникальный «инструментарий восприятия» (**И**) напрямую определяет разработку принципиально новой техники (**Т**) изучения и исполнения музыки.

Вектор	Ключевая инновация / концепция	Технологии, инструменты, практики	Исторические параллели / предшественники
И (Инструментально-технологический)	Легитимация микрофонной и контактной звукопередачи; «телесное восприятие вибраций»; инструментарий восприятия (тело как первичный сенсор)	Микрофоны DPA; контактные сенсоры; вибрирующие громкоговорители / магнитофон; усиленные поверхности (бочки, листы металла); игра босиком	Дж. Кейдж – препарированное ф-но, усиленные поверхности; Л. Харрисон – точность ударов по нетрадиционному инструментарию; Дж. Блэйде – легитимация перкуссии
Т (Техника)	«Кинетическая ноляция» (внутренние телесные паттерны); микродинамика атаки; телесное звукоизвлечение; создание 3D-звукового поля	Игра босиком; дифференциация высоты через зоны тела (лицо/шея – высокие частоты, ноги – низкие); контроль резонанса через костную проводимость	Африканские барабанщики – микродинамика, контроль высоты пальцами; традиции виртуозности XIX–XX вв. – смещение акцента с ритма на тембр и кинетику
Ф (Функция)	Статус «композитора в реальном времени»; архитектор звукового пространства; сольный перформансист; отказ от опоры на чужие интерпретации	Более 200 коммиссионированных сочинений; импровизация в диалоге с поэзией (альбом Another Noise); многоканальное пространственное звукополе; участие в саунд-дизайне	Алегорика и индетерминизм (Кейдж, Булез, Штокхаузен); авангардная импровизация; функциональный плюрализм ударных (В. Филатов)
Э (Эстетика)	Концепция «вибрирующего пространства»; соматический резонанс; синтез жеста и звука; перкуссионный театрализм; «ритуал соматического резонанса»	Исследование полного цикла звука: «от первого удара до финальной реверберации»; тело как резонатор; вибрация как эстетическое переживание; иммерсивность	Архаические практики сакрализации тембра; ритуальная перкуссия; «музыка процесса» (Фелдман, Райх, Оливерос); актуализация архетипического восприятия звука
Ш (Школа/стиль)	Авторская школа «перформативной перкуссии» как глобальное стилевое явление (не через учебники, а через мастер-классы и перформансы)	Международное признание (PASIC, PAS Hall of Fame, Polar Music Prize); педагогическая деятельность; формирование репертуарного канона для сольной перкуссии	Французская школа литавр (тембр и мелодизм); японская школа маримбы (Кейко Абэ) – сравнение с авторским глобальным стилем; доминирование индивидуальных стилей над национальными традициями

Таблица 5. Ключевые инновации Эвелин Гленни по векторам ММЭИУ и их исторические параллели

Анализ инструментально-технологического вектора (И) в художественной практике Эвелин Гленни демонстрирует его системообразующую роль, выступая первоосновой для последующих трансформаций в области техники (Т) и функциональной роли (Ф) исполнителя. Ключевой особенностью её методологии является не механическое применение электронных средств, но их глубокая интеграция в акустическую парадигму, подчинённая сверхзадаче тотального контроля над звуковым полем и тембровой нюансировкой.

Фундаментом её подхода стало использование высокочувствительных микрофонных систем (таких как DPA) и контактных сенсоров, что позволило легитимировать тончайшие акустические нюансы ударных инструментов – маримбы, вибратона, а также широкого спектра инструментов с нефиксированной высотой звука – в масштабах крупных концертных залов. Эта технологическая адаптация преодолела традиционное акустическое ограничение ударных, часто воспринимаемой в академическом контексте середины XX в. как «шум» [93, с. 104], и трансформировала её в полноправный источник сложного, тембро-обогащённого звучания.

Данный технологический прорыв, по меткому замечанию Джеймса Блэйдса, «легитимизировал перкуссию как концертный инструмент» [109, с. 451], предоставив Гленни материальную возможность для звукового исследования. Этот технологический скачок можно рассматривать также и в русле общей тенденции, отмеченной М. Бреннаном: ударная установка стала пониматься не как набор физических объектов, а как «пространственная компоновка или концептуальный интерфейс», форма программного обеспечения (software) в не меньшей степени, чем аппаратного (hardware) [110, с. 19]. Такой взгляд идеально применим к методу Гленни: её электроакустические сенсоры (И) являются именно таким «интерфейсом», взаимодействие с которым через «кинетическую нотацию» (Т) кардинально меняет функцию (Ф) исполнителя, превращая его в программиста и архитектора звукового поля в реальном времени.

Однако технологический вектор (**И**) в её творчестве не сводится к простому усилению громкости. Он эволюционировал в сторону тотальной тембровой и пространственной детализации. Эксперименты с размещением датчиков на корпусах инструментов и даже на теле исполнительницы были направлены на улавливание не только основного тона, но и микровибраций, призвуков, телесной кинетики процесса звукоизвлечения. Этот подход можно рассматривать как создание прототипа «кинетической нотации» – системы фиксации звука, неотделимой от жеста и физического усилия. Таким образом, технология выступила не просто инструментом усиления, но и новым средством музыкальной документации и анализа, расширяющим само понятие исполнительского текста.

Этот подход к технологии как к средству музыкальной документации имеет глубокие исторические корни в авангардной традиции. Как отмечает Б. Соломон, еще Джон Кейдж разрабатывал «кинетическую нотацию» для игры на усиленных поверхностях [123, с. 65], а Лу Харрисон предъявлял высочайшие требования к точности ударов по нетрадиционному инструментарию (фарфоровым чашам). Следовательно, в рамках установления историко-технологической преемственности осуществление выбора технологических средств, выполняющих функцию музыкальной документации и определяющих исполнительно-техническую практику, Гленни (**И**) и трансформация технических приемов (**Т**) рассматриваются как развитие идей композиторов XX века.

Интенсификация и глубокая интеграция технологического вектора (**И**) была идентифицирована как катализатор разработки новой исполнительской техники (**Т**) и одновременного переосмысления роли (**Ф**) музыканта. Технологическое вмешательство характеризуется как фактор, обусловивший переход от репродуктивной реализации заранее заданных структур к институционализации функции архитектора звукового пространства в режиме реального времени, что в наиболее общем виде приобретает значение для осуществления анализа модели ММЭИУ.

Трансформация исполнительской техники (Т) у Э. Гленни представляет собой наглядный пример того, как технологический импульс (И) детерминирует возникновение принципиально новых методов звукоизвлечения, выходящих далеко за рамки традиционной виртуозности. Если в рамках предшествующих школ техническое мастерство измерялось сложностью полиритмических построений, скоростью и независимостью конечностей [86, с. 93; 109, с. 461], то метод Гленни знаменует переход к иной парадигме, где тело исполнителя становится целостным, высокочувствительным музыкальным инструментом, а техника понимается как тотальный контроль над кинетикой и микрофизикой звукообразования.

Ключевым инновационным понятием, описывающим этот феномен, является разработанная Э. Гленни система «кинетической нотации» – понимаемой не в традиционном смысле системы записи, а как комплекс внутренних, телесных паттернов и ментальных карт, диктующих пространственное расположение, тип жеста и характер взаимодействия с инструментом и звуковым полем. Эта «нотация» фиксируется не на бумаге, а в кинетическом сознании исполнителя, определяя весь строй его звукоизвлечения. Данный термин обозначает осознанное управление всем телом – корпусом, амплитудой движения плеч и предплечий, кистей, пальцев, а также ног – не просто для совершения удара, но для создания сложного, пространственно-объемного звукового поля. Техника перестает быть набором изолированных двигательных навыков, превращаясь в непрерывный, пластичный и осмысленный жест, неотделимый от рождающегося звука. Это позволяет Гленни конструировать подлинное «3D-звуковое поле», где источник звучания визуально и акустически перемещается в пространстве, а тембр обретает уникальную физическую, почти осязаемую плотность.

Создание такого поля требует от исполнителя высочайшей концентрации всех ресурсов, аналогичной той, что требуется, например, гобоисту для передачи сложных экспрессивных нюансов в симфонической

музыке [57, с. 103]. Однако у Гленни эта концентрация направлена на виртуозное владение микродинамикой атаки – тончайшим контролем силы, точки и угла удара для получения сотен тембровых оттенков из одного инструмента, что и позволяет конструировать сложное многомерное звуковое пространство. Подобный подход радикально пересматривает традиционные представления о перкуссионной виртуозности, смещая акцент с чисто метрической сложности на темброво-кинетическую выразительность [35, с. 44].

Вторым фундаментальным аспектом ее техники, логически вытекающим из принципов «кинетической нотации», является разработка концепции «микродинамики атаки» – филигранного контроля над начальной, ударной фазой звука. Достигается это за счет ювелирного варьирования силы, скорости, угла соприкосновения палочки/молоточка с поверхностью инструмента, а также точки воздействия. Гленни демонстрирует, что даже минимальное изменение вектора приложения усилия или использование нетрадиционных материалов (например, мягких или резиновых головок) рождает принципиально иное звуковое событие – от сухого и короткого «тока»⁶ до глубокого, обертоново насыщенного резонанса. Данный метод является прямым следствием работы с высокочувствительной электроакустической аппаратурой (вектор **И**), которая сделала слышимыми и, следовательно, художественно значимыми эти прежде скрытые нюансы, легитимизировав их как полноценные элементы музыкальной ткани [109, с. 451], реализую тем самым идею Дж. Кейджа о том, что с развитием электроники любой «слышимый звук» является потенциальным материалом для использования в музыке [46, с. 28]. Этот подход находит глубокие исторические параллели: как отмечает Дж. Блэйдс, микродинамические приемы контроля высоты тона пальцами у африканских

⁶ *Тока* (от итал. *tocco* — касание, удар) — здесь: звукоподражательный термин, используемый для обозначения короткого, сухого, отрывистого звука ударного инструмента (напр., щелчок по краю тарелки, перкуссионный эффект), лишённого педализации и значительного тембрального развития. Противопоставляется протяжённому, обертоно-насыщенному звучанию («резонансу»).

барабанщиков стали прообразом современной техники «кинетической нотации» [109, с. 64]. Технологический импульс (**И**) позволил, таким образом, не только *зафиксировать*, но и развить до уровня целостной системы те тончайшие нюансы звукоизвлечения, которые исторически присутствовали в перкуссионной практике, трансформировав их в новую технику (**Т**).

Эволюция техники Эвелин Гленни привела к переходу от воспроизведения зафиксированных в нотном тексте паттернов к созданию комплексного «телесного звукоизвлечения», где каждый звук есть результат осознанного кинетического и динамического выбора (см. *Рисунок 8*). Фундаментом для разработки этой глубоко персонализированной техники (**Т**) послужил уникальный «инструментарий восприятия» Гленни (**И**) – ее гипертрофированная чувствительность к вибрациям всего тела. Как она сама отмечала, еще в юности она «провела много времени... оттачивая [свою] способность ощущать вибрации... В конце концов, [ей] удалось различать приблизительную высоту нот, ассоциируя ее с тем местом на теле, где [она] ощущала звук» (*перевод – И.С.*) [120, с. 44] (см. *Рисунок 9*). Таким образом, ее тело стало первичным и самым точным сенсорным аппаратом, заменившим традиционный слуховой канал и заложившим основу для «кинетической нотации». Эта фундаментальная трансформация техники (**Т**), инициированная технологическим вектором (**И**), стала необходимым условием и фундаментом для последующего кардинального переопределения функциональной роли исполнителя (**Ф**), выводя его из положения интерпретатора в статус полноценного творца звуковой реальности.

Анализ функциональной роли (**Ф**) Эвелин Гленни в контексте разработанной многофакторной модели выявляет один из наиболее радикальных сдвигов в эволюции исполнительства на ударных инструментах конца XX – начала XXI в. Если традиционная парадигма закрепляла за перкуссионистом функцию метроритмической опоры, аккомпаниатора или тембрового колориста в рамках ансамбля или оркестра, то художественная

практика Гленни знаменует собой окончательный переход к статусу автономного творца – «композитора в реальном времени» и сольного перформансиста. Этот трансформационный скачок стал возможен лишь благодаря синергетическому эффекту от предшествующих изменений в технологическом базисе (вектор **И**) и исполнительской технике (вектор **Т**), рассмотренных ранее. Как справедливо отмечает В. Филатов, для музыки XX в. характерна «множественность функциональных ролей ударных» [94, с. 63]. В творчестве Гленни эта множественность достигает своей кульминации, синтезируясь в принципиально новое качество.

Ключевым аспектом данного функционального сдвига является утверждение сольного перформанса как самодостаточной художественной формы. Гленни доказала, что ударные инструменты способны нести всю полноту музыкальной выразительности – мелодическую, гармоническую, ритмическую и драматургическую – без опоры на иные инструментальные группы. Это преодолевает исторически сложившееся восприятие перкуссии как вспомогательного, «периферийного» элемента оркестра, что, по меткому замечанию Э. Денисова, было характерно для предшествующих эпох [16, с. 3]. Её сольные программы, представляющие собой целостные концептуальные высказывания, конструктивно основаны на контрастном сопоставлении тембровых пластов, фактурных плотностей и пространственных решений, что выводит ударные из сферы чистой ритмики в область тембровой драматургии и звукового театра.

Этот переход от интерпретатора к автономному творцу стал возможен во многом благодаря сознательному отказу Гленни от опоры на аудиозаписи чужих интерпретаций. Как она подчеркивает, «все, что я делаю, полностью мое... Это дает мне уверенность в том, что я хочу сказать. Правил не существует вообще» (*перевод – И.С.*) [120, с. 50]. Такой подход, при котором исполнитель работает исключительно с нотным текстом, создавая абсолютно оригинальную трактовку, является квинтэссенцией функции «композитора в реальном времени» (**Ф**), действующего вне устоявшихся канонов.

Второй фундаментальный компонент новой функциональности – это роль «композитора в реальном времени». Гленни зачастую импровизационно выстраивает архитектуру произведения непосредственно в процессе исполнения, используя разработанный ею арсенал техник (Т) и расширенный инструментарий (И). Это не просто вариация или орнаментика заданного текста, но подлинное сочинение формы через тембровый отбор, динамическое развитие и пространственную организацию звука. Онтологизация исполнительского акта фиксируется как переход к режиму генерации музыкального материала в реальном времени. Акт наблюдения публики предстает в виде свидетельства процесса композиционного принятия решений, в пределах которого каждый звуковой выбор детерминируется предшествующей звуковой последовательностью, что получает выражение в последовательности причинно-следственных связей исполнительско-композиционного порядка. Практика, в указанном аспекте, соотносится с поисковыми установками композиторов-авангардистов середины XX века, однако перенос отмеченных процедур в сольный формат исполнения Гленни интерпретируется как репрезентация индивидуализированного усилия и акцентуации художественного решения в качестве центрального компонента исполнительско-композиционной деятельности.

Наконец, её функция выходит за рамки собственно исполнения в область саунд-дизайна и пространственного музицирования. Активное участие в расстановке инструментов на сцене, в выборе микрофонов и применение минимальной, но точечной электронной обработки (реверберация, задержка) рассматривается как архитектурное конструирование акустического и визуального пространства, в рамках которого осуществляется формирование среды полного погружения, в которой резонанс инструмента, моторика исполнителя и реакция зала конвергируют в единый перформативный текст, что обосновывает концептуализацию синтетической функции «перкуSSIONного театрализма»,

при которой звукоизвлечение признается неотделимым от визуальной выразительности.

Эвелин Гленни представляется прошедшей процесс эволюции от интерпретатора композиторских текстов к автономной фигуре художника-перформансиста. Конвергенция функций композитора, исполнителя, дирижера и звукорежиссера рассматривается как кумулятивный профессиональный синтез, проявление которого характеризуется расширением функциональной ответственности и формированием комплексной авторской практики. (И) и технической (Т) трансформации её метода.

Осуществление анализа эстетического вектора (Э) в творчестве Гленни фиксирует уникальную художественную концепцию. Она представляет собой кульминацию ранее рассмотренных трансформаций в технике (Т) и функции (Ф). При этом эстетическая позиция Гленни интерпретируется как философско-художественная система, обозначаемая концепцией «вибрирующего пространства» (*vibrating space*), в рамках которой звук концептуализируется как физическая вибрация, обеспечивающая организацию материальной и перцептивной реальности.

Появление данной концепции представляется как результат синергетического взаимодействия уникального соматического опыта восприятия звука телесно-интегративного характера и соответствующих технологических возможностей его усиления (И). Как отмечает В. Бурдь, «давление, наделенное характером и мышечным тонусом, отражает внутренние художественные намерения исполнителя». [9, с. 14], и далее доведение указанного принципа до логического предела фиксируется в практике Гленни через интеграцию телесного усилия и акустического результата в единую эстетическую материю.

Ключевой принцип рассматриваемой эстетики представлен соматическим переживанием звука, которое трансформирует исполнительское действие в акт полного физического и эмоционального

вовлечения. Преодоление традиционной аудиоцентричной парадигмы осуществляется посредством конструирования практики Гленни на основании тактильно-кинестического способа перцепции музыки, в рамках которого тембр регистрируется кожными ощущениями, ритм проявляется через мышечное движение, а резонанс фиксируется как внутренняя вибрация органов, что в указанном аспекте радикально переопределяет целеполагание исполнительского искусства. задача музыканта заключается не в транслировании некоего идеального звукового образа, а в создании условий для совместного, разделенного с аудиторией телесного переживания звуковых колебаний.

Таким образом, ее перформанс становится своего рода «ритуалом соматического резонанса», где инструмент, тело исполнителя и пространство зала объединяются в единую вибрирующую систему. Философской основой этой эстетики является холистическое понимание Гленни природы звука: «Слух – это, по сути, специализированная форма осязания. Звук – это просто вибрирующий воздух... Чувство слуха – не единственное чувство, которое может это сделать, осязание тоже может» (перевод – И.С.) [120, с. 42]. Этот телесный, тактильный опыт восприятия вибраций низких частот в ногах и высоких – на лице, шее и груди [120, с. 44] является онтологическим обоснованием ее эстетики «вибрирующего пространства» (Э), где звук есть фундаментальная физическая вибрация, организующая материальную реальность.

Вторым фундаментальным компонентом является синтез жеста и резонанса, стирающий границу между визуальным и аудиальным пластами перформанса. Этот синтез жеста и резонанса, материальность звуковых волн, активно взаимодействующих с архитектурным пространством и телом слушателя, создает эффект глубокого погружения (*immersion*), который является ключевым свойством эстетики «вибрирующего пространства» [6, с. 3]. Данная концепция находит удивительные параллели в архаичных практиках, где тембровая партитура строилась на

символическом взаимодействии инструментов с природными резонансами [17, с. 28-29], а металлический тембр ударных сакрализованся и связывался со стихией огня и магией [22, с. 148]. Эстетика Гленни, таким образом, актуализирует глубинные, архетипические пласты восприятия звука как физической и творящей силы.

Пластика Гленни, ее телодвижения и мимика не являются ни аккомпанементом, ни иллюстрацией к музыке – они суть органическое продолжение и видимое воплощение процесса звукоизвлечения. Каждый жест, от масштабного взмаха колотушки до едва заметного движения пальца, генерирует не только звук, но и зрительный образ, формируя целостное полисенсорное высказывание. Эстетическая ценность заключается именно в этой неразрывности: зритель не просто слышит, но и видит рождение звука, наблюдая, как энергия тела трансформируется в акустическую волну, которая, в свою очередь, оказывает обратное физическое воздействие на исполнительницу. Этот «кинетический симфонизм» превращает сольный концерт в мощное театрализованное действо, соответствующее определению «перкуссионного театрализма».

Наконец, интеграция двух предыдущих принципов кристаллизуется в комплексную концепцию «вибрирующего пространства». Гленни осмысливает сцену не как место для демонстрации виртуозного мастерства, а как динамическое силовое поле, которое она организует и наполняет посредством звука-вибрации. Активно перемещаясь между инструментами, меняя локацию и направленность звукоизвлечения, она архитектурно выстраивает сложную четырехмерную (три пространственных измерения + время) звуковую структуру. В этом пространстве нет пассивных слушателей; аудитория оказывается физически вовлеченной в резонансное поле, становясь соучастником перформанса через соматическое восприятие низкочастотных колебаний и визуальное отслеживание кинетики звука. Данная эстетика является прямым развитием идей композиторов-авангардистов второй половины XX в., провозгласивших переход от «музыки

как объекта» к «музыке как процессу» (*process music*), и доводит их до нового уровня, где процессом становится само вибрационное взаимодействие тел в пространстве.

Таким образом, эстетический вектор (Э) в творчестве Эвелин Гленни, воплощенный в концепции «вибрирующего пространства», представляет собой системный результат и высшую точку развития ее художественного метода. Он логически вытекает из технологической адаптации (И), легитимизировавшей микрофизику звука и технику «телесного звукоизвлечения» (Т), что выразилось в определении новой роли «композитора-перформансиста» (Ф). В обозначенных рамках эстетическая система рассматривается как завершающий этап логики трансформации исполнительства. Ш), задавая ориентиры для эволюции исполнительской практики и искусства игры на ударных в XXI в.

Аналитическое осмысление вектора Ш (Школа/Стиль) в контексте творчества Эвелин Гленни представлено как констатация уникального феномена формирования авторской исполнительской школы в условиях позднего модерна и постмодерна. Этот феномен, в отличие от исторически сложившихся национально детерминированных школ, основанных на жесткой системе канонов и устойчивом педагогическом методе (например, французская школа литавр или японская школа маримбы Кейко Абэ), интерпретируется как модель школы в качестве глобального стилевого явления, центрированного вокруг индивидуального авторского метода и универсальной философии. Ш) получило поддержку посредством успеха на международных площадках, в частности на конвенции Percussive Arts Society (PASIC). В воспоминании Гленни фиксируется формулировка «скрепил печатью мое признание на конвенции» [113, с. 122] (перевод – И.С., при этом эмоциональная реакция аудитории (слезы, смех) рассматривается как подтверждение эффективности перформативного метода [113, с. 148]. Соответственно, признание школы обосновывается не только инновационной

методологией, но и значительным воздействием на международное сообщество музыкантов.

В качестве основы феномена выступила высокая степень персонализации исполнительского стиля, обеспеченная синергетическим эффектом трансформаций. Разработанная автором техника «телесного звукоизвлечения» и «кинетической нотации» (Т), новый статус «композитора в реальном времени» (Ф) и уникальная эстетика «вибрирующего пространства» (Э), инициированные технологическим скачком (И), слились в целостный, мгновенно узнаваемый художественный язык. Этот язык, по меткому замечанию исследователей, представляет собой не просто сумму приемов, но «совокупность философских и перформативных установок», что обусловило его трансляцию не через стандартизированные учебные пособия, а через демонстрацию целостного творческого подхода на мастер-классах и в перформансах [113, с. 114].

Содержательным ядром формирующейся школы «перформативной перкуссии» стал отказ от узкотехнического понимания виртуозности в пользу тотальной художественной выразительности, синтезирующей звук, жест и пространство. Как справедливо отмечает В. Филатов, для современного этапа характерна «множественность функциональных ролей ударных» [94, с. 63], и метод Гленни является квинтэссенцией этого плюрализма, предлагая модель музыканта-универсала – одновременно перкуссиониста, композитора, дирижера собственного звукового пространства и перформанс-художника. Именно эта комплексность, а не отдельные технические решения, стала главным объектом заимствования и адаптации последователями, что подтверждает тезис о доминировании индивидуальных авторских стилей над жесткими национальными традициями как ключевой тенденции конца XX в.

Таким образом, влияние Эвелин Гленни вышло далеко за рамки собственного исполнительства, сформировав глобальный тренд и новую парадигму восприятия ударных инструментов. Её творчество стало

катализатором для формирования интернационального сообщества музыкантов, объединенных не общностью технического репертуара, но разделяемых философией перформатива, идеей физического переживания звука и пониманием музыканта как архитектора многомерного художественного высказывания. Данный феномен является наглядным подтверждением действия механизма формирования и диффузии исполнительских школ (Ш) под влиянием кросс-жанровых взаимодействий и эволюции эстетических парадигм (Э), что составляет одну из центральных гипотез настоящего исследования.

Проведенный анализ, таким образом, неопровержимо доказывает, что художественный феномен Эвелин Гленни возник как прямое следствие системного и многоканального взаимодействия ключевых векторов разработанной Многофакторной модели. Её творчество служит эталонным примером действия гипотетизированного механизма $\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{T} \rightarrow \mathbf{Ф}$, где технологический импульс выступил первичным катализатором цепной трансформации всего исполнительского комплекса.

Использование высокочувствительной электроакустической аппаратуры и расширенного инструментария (вектор $\mathbf{И}$) не просто легитимизировало ударные как полноправный концертный инструмент, преодолев акустические ограничения [93, с. 104; 109, с. 451], но и создало необходимые материальные предпосылки для разработки принципиально новой исполнительской техники (вектор \mathbf{T}). Эта техника, основанная на принципах «кинетической нотации» и «микродинамики атаки», эволюционировала от воспроизведения нотного текста к тотальному «телесному звукоизвлечению», превращая тело исполнителя в высокочувствительный музыкальный инструмент, способный конструировать сложное трехмерное звуковое поле. Создание такого «3D-звукового поля» является результатом филигранного контроля микродинамики атаки. Как точно подмечает исследователь, «микродинамика атаки при игре шумом создаёт 3D-звуковое поле» [95, с. 164]. Это

подтверждает, что разработанная Гленни техника (Т) является не изолированным феноменом, а частью более широкой тенденции в современном исполнительстве, где технологические возможности (И) выводят на первый план темброво-пространственные аспекты звука.

Данная техническая революция, в свою очередь, стала фундаментом для кардинального переопределения функциональной роли музыканта (вектор Ф). Гленни совершила переход от статуса интерпретатора композиторских указаний к роли автономного творца – «композитора в реальном времени», архитектора звукового пространства и сольного перформансиста, что является квинтэссенцией функционального плюрализма, характерного для позднего этапа эволюции исполнительства [94, с. 63]. Этот синтез функции композитора, исполнителя и саунд-дизайнера в одном лице ознаменовал собой онтологический сдвиг в понимании профессии ударника. Эта новая роль «композитора в реальном времени» особенно ярко проявляется при работе с электронными модулями, что отмечается и другими исследователями [95, с. 205]. Ключевым аспектом этой трансформации является сдвиг от воспроизведения текста к генерации уникального перцептивного опыта, основанного на «ритмических эмоциях» и телесном переживании звука [32, с. 81]. Таким образом, функциональный сдвиг (Ф) заключается в переходе от музыкального высказывания к созданию целостного, физически ощущаемого события.

Наконец, совокупное действие векторов И, Т и Ф кристаллизовалось в уникальную эстетическую систему (вектор Э) – концепцию «вибрирующего пространства», синтезирующую соматическое переживание звука, визуальный жест и акустический резонанс в едином художественном высказывании. Эта эстетика, в свою очередь, обусловила формирование авторской школы «перформативной перкуссии» (вектор Ш), влияние которой вышло далеко за рамки индивидуального стиля, сформировав глобальный тренд, основанный не на жестких технических канонах, а на универсальной философии перформатива и телесной выразительности.

Этот феномен выходит далеко за рамки сугубо музыкального контекста. Как верно отмечается в современных исследованиях, «"цифровизация" творческого процесса... открыла совершенно новые возможности... формируя при этом уникальную коммуникативную среду» [70, с. 78]. Творчество Гленни является ярчайшим примером того, как технологии **(И)** меняют не просто инструментарий, а сам характер творческого процесса и коммуникации, приводя к рождению новых школ **(Ш)**. Ее метод, где уникальный инструментарий восприятия (собственное тело как сенсор) привел к созданию «кинетической нотации» **(Т)** и переопределению функции исполнителя **(Ф)**, подтверждает общую закономерность: технологии кардинально меняют сам творческий процесс и коммуникацию, а не просто добавляют новые инструменты.

Следовательно, творчество Эвелин Гленни является репрезентативным доказательством общей гипотезы исследования: эволюция исполнительского искусства детерминирована динамическим взаимодействием ключевых векторов. Данный аналитический пример наглядно иллюстрирует, как технологический скачок **(И)** инициирует цепную реакцию, приводящую к трансформации техники **(Т)**, переосмыслению функциональной роли **(Ф)**, формированию новой эстетики **(Э)** и, в конечном итоге, к возникновению новой школы **(Ш)**.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное диссертационное исследование, посвященное разработке и апробации Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ), позволило достичь поставленной цели и решить комплекс научных задач, связанных с преодолением фрагментарности существующего музыкознания в области изучения данного феномена. Как справедливо отмечалось во Введении, современное искусствоведение «не располагает комплексными исследованиями, отражающими целостную картину» [70, с. 11] эволюции ударного исполнительства, а существующие подходы, носившие «преимущественно историко-описательный и классификационный характер» [109], оказались неадекватными для анализа столь сложного, полистилистического и технологически насыщенного объекта.

В качестве методологического ответа на этот вызов была выдвинута центральная гипотеза о нелинейном, системном характере эволюции, детерминированной динамическим взаимодействием пяти ключевых векторов (**Т**, **И**, **Ф**, **Э**, **Ш**), и предложен соответствующий инструмент – модель ММЭИУ. Разработанная модель ММЭИУ представляет собой системный аналитический инструмент, структурированный вокруг пяти динамически взаимосвязанных векторов: развитие исполнительской Техники (**Т**), эволюция Инструментария и технологий (**И**), трансформация Функциональной роли (**Ф**) исполнителя, изменение Эстетических концепций (**Э**) и формирование Школ и стилей (**Ш**).

Обосновано, что данная структура адекватно отражает многомерность изучаемого феномена. Вектора **Т** и **И** образуют материально-техническое ядро эволюции, что доказано анализом скачка от базовой координации к «полилокомоторной» виртуозности под влиянием микрофонирования и электронных установок (§1.2, Таб.4). Вектор **Ф** выступает ключевым индикатором изменения статуса исполнителя – от метронома к саунд-

дизайнеру. Композитор-перформансист, что фиксируется в трансформации исполнительской функции и в артикуляции новой профессиональной идентичности посредством перестройки ударной практики в джазовой ритм-секции и в творческом почерке Э. Гленни (§2.2, §2.3, §3.3). Качественные вектора Э и Ш являются системообразующими для художественного результата. При этом смена эстетических парадигм, в частности переход к соноризму и к алеаторике, выступила детерминирующим фактором формирования новых исполнительских школ, а процесс интеграции этнического инструментария (И)Э→Ш (§1.3, §2.2).

Центральной гипотетизированной закономерностью признается нелинейность взаимодействия векторов, а не их изолированное развитие. Ретроспективный анализ исторического материала обеспечил выявление устойчивых причинно-следственных связей, таких как Т→Ф→Э (процесс усложнения техники выступает детерминантой возникновения новой функции и эстетики) и И→Э→Ш (технологический импульс выступает источником возникновения новой эстетики и основания для формирования школы), что опровергает линейные историко-описательные модели (§1.1, Глава 2).. Апробация модели на репрезентативном материале ключевых явлений второй половины XX в. – от эволюции джазовой ритм-секции и формирования школы академического авангарда до новаторского творчества Эвелин Гленни – обеспечила подтверждение ее валидности и эффективности.

Осуществление применения комплексной методологии, объединяющей системный, историко-культурный и сравнительно-исторический подходы, а также совокупность методов от историко-генетического и стилистического анализа до кейс-стади. (анализ конкретных ситуаций) Аудиовизуальная экспертиза обеспечила процесс верификации гипотез и выявление ранее не систематизированных закономерностей. Вследствие этого представленное исследование не только восполняет пробел в историографии, но и предлагает новую оптику для целостного искусствоведческого осмысления эволюции

исполнительства, синтезируя разрозненные аспекты в единую системную картину.

Апробация разработанной многофакторной модели на репрезентативном материале ключевых явлений второй половины XX в. – от эволюции джазовой ритм-секции и новаторского творчества Эвелин Гленни до партитур академического авангарда – продемонстрировала ее высокую объяснительную способность и релевантность поставленным исследовательским задачам. Во-первых, применение модели позволило выйти за рамки историко-описательной констатации и вскрыть конкретные причинно-следственные механизмы взаимодействия между техническими, инструментальными, функциональными и эстетическими векторами развития. Так, анализ трансформации роли ударника в джазе от метрического «спотинга» (Джо Джонс) к полиритмическому диалогу (Кенни Кларк) и, наконец, к свободному «коллапсирующему метру» (Элвин Джонс) выявил четкую закономерность $T \rightarrow \Phi \rightarrow \Theta$: усложнение техники малого барабана и хай-хэта (Т) непосредственно детерминировало трансформацию роли ударника от «хранителя метра» к активному участнику полиритмического диалога (Φ), что, в свою очередь, катализировало формирование новой эстетики коллективной импровизации (Θ) [109, с. 461].

Во-вторых, модель доказала свою эффективность для анализа кросс-жанровых и межкультурных взаимодействий, что было невозможно в рамках узкожанровых или национально-ориентированных подходов, констатируемых в историографии [94, с. 4-6]. Это подтверждается выявленным механизмом $I \rightarrow \Theta \rightarrow \Pi$: интеграция этнических барабанов и электронных технологий в академический контекст (И) стала материальной основой для кристаллизации эстетики «резонансного хаоса» и сонорной плотности (Θ) и последующего становления интернациональной школы «мультиперкуSSIONного театра» (Π), что наглядно продемонстрировано на творчестве Я. Ксенакиса и Дж. Кейджа [16, с. 58; 117, с. 11].

В-третьих, углубленный анализ творчества Эвелин Гленни выявил комплексное взаимодействие всех векторов модели, подтвердив гипотетизированный механизм $\mathbf{И} \rightarrow \mathbf{T} \rightarrow \mathbf{\Phi} \rightarrow \mathbf{\Xi} \rightarrow \mathbf{Ш}$. Использование высокочувствительной электроакустической аппаратуры и расширенного инструментария ($\mathbf{И}$) выступило катализатором для разработки принципиально новой исполнительской техники, основанной на «кинетической нотации» и «телесном звукоизвлечении» (\mathbf{T}). Это, в свою очередь, кардинально переопределило функциональную роль музыканта ($\mathbf{\Phi}$) – от интерпретатора к статусу «композитора в реальном времени», архитектора звукового пространства и сольного перформансиста.

Данный функциональный сдвиг нашел свое завершение в кристаллизации уникальной эстетической системы ($\mathbf{\Xi}$) – концепции «вибрирующего пространства» (*vibrating space*), представляющей собой целостную философско-художественную систему, где звук понимается не как абстрактная акустическая величина, но как фундаментальная физическая вибрация, организующая материальную и перцептивную реальность. Ключевым открытием анализа стало формирование синтетической функции «перкуSSIONного театрализма»: её функция выходит за рамки собственно исполнения в область саунд-дизайна и пространственного музицирования, где она выступает как архитектор целостного акустического и визуального пространства, создавая среду полного погружения. В этой системе пластика Гленни, ее телодвижения и мимика не являются ни аккомпанементом, ни иллюстрацией к музыке – они суть органическое продолжение и видимое воплощение процесса звукоизвлечения. Этот «кинетический симфонизм», при котором каждый жест генерирует не только звук, но и зрительный образ, а энергия тела трансформируется в акустическую волну, превращает сольный концерт в мощное театрализованное действие, что и обусловило формирование авторской школы «перформативной перкуссии» ($\mathbf{Ш}$), влияние которой вышло далеко за рамки индивидуального стиля.

В-четвертых, верификация модели на столь разнородном материале подтвердила ее универсальность как системного инструмента, адекватного для анализа нелинейной и полистилистичной эволюции исполнительского искусства, отвечая на критический запрос, сформулированный в трудах отечественных исследователей на отсутствие целостного аналитического инструментария [70, с. 11; 86, с. 5]. Таким образом, синтез результатов апробации позволяет утверждать, что модель ММЭИУ успешно выполняет свою системообразующую функцию, обеспечивая целостное искусствоведческое осмысление эволюции ударного исполнительства через выявление глубинных закономерностей взаимодействия его ключевых векторов.

Теоретическая и практическая значимость проведенного исследования определяется его способностью дать системный ответ на вызовы, сформулированные в его начале. Во-первых, разработанная Многофакторная модель (ММЭИУ) вносит существенный вклад в теорию музыкального исполнительства и историческое музыкознание, предлагая не просто еще один аналитический инструмент, но и новый методологический стандарт. Она преодолевает ограниченность традиционных историко-описательных подходов и предоставляет адекватный аппарат для анализа сложных, нелинейных процессов эволюции, детерминированных взаимодействием множества факторов. Следовательно, универсальная структура модели, интегрирующая технические, инструментальные, функциональные, эстетические и стилевые векторы, открывает возможности для ее продуктивного применения не только к ударному, но и к иному инструментальному искусству, отвечая на потребность в синтезе системного и историко-культурного подходов [17, с. 7-8].

Во-вторых, практическая значимость исследования проявляется в непосредственной применимости его результатов в педагогическом процессе. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы для фундаментального обогащения учебных программ и создания

специализированных курсов по истории и теории исполнительства XX в., а также методике обучения. Это напрямую способствует решению проблемы, отмеченной в литературе, когда «существующих методик, программ обучения... становится недостаточно, для того, чтобы овладеть всеми этими стилями» [75, с. 6], и обеспечивает столь необходимую систематизацию знаний о различных школах, техниках и эстетических подходах.

В-третьих, разработанная модель предоставляет ценный аналитический инструментарий для современной исполнительской практики. Она предлагает музыкантам-ударникам структурированный метод для осмысления исторического контекста собственной деятельности, многообразия современных традиций и генезиса техник и стилей. Данный инструмент способствует обогащению интерпретаторских возможностей, расширению стилевого репертуара и креативного потенциала исполнителей, позволяя им осознанно ориентироваться в сложном поле полистилистической культуры и преодолевать фрагментарность педагогического наследия.

Более того, выводы и разработанный в рамках исследования специализированный понятийный аппарат («полилокомоторная координация», «тембровая партитура», «импровизационный саунд-дизайн», «перкуссионный театрализм» и др.) являются востребованными в музыковедческой и экспертно-критической работе. Они применимы при подготовке научных публикаций, лекций, аннотаций к концертным программам, а также в рецензировании и судействе конкурсов, существенно повышая уровень аргументированности и глубины экспертных оценок. Таким образом, практическая реализация результатов исследования оказывает непосредственное влияние на смежные профессиональные области, способствуя развитию не только исполнительства, но и критической рефлексии о нем.

Перспективы дальнейших исследований, выявленные в работе, формируют три ключевых направления, демонстрирующие прикладной

потенциал и универсальность разработанной Многофакторной Модели Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах (ММЭИУ). Во-первых, необходима апробация модели на незападном материале, такая как анализ латиноамериканских (афро-кубинский джаз, сальса), африканских (ансамбли джембе) и восточных (искусство таблы, гамелана) традиций. Данная верификация направлена на выявление как кросс-культурных инвариантов, так и специфических траекторий эволюции, что позволит уточнить общетеоретический статус модели. Во-вторых, продуктивным представляется анализ новейших тенденций ударного исполнительства XXI в. с применением ММЭИУ. В частности, модель может быть использована для исследования влияния цифровых технологий (искусственный интеллект, виртуальная реальность), феномена гипергибридизации стилей и парадигмы обучения у блогеров-виртуозов (например, на платформе Drumeo) на такие векторы модели, как «персонализация школ». Наконец, в-третьих, модель открывает возможности для междисциплинарных исследований на стыке с социологией музыки, культурологией и экономикой творчества. Она предлагает готовый аналитический инструмент для изучения того, как технологические, экономические и социальные факторы детерминируют развитие исполнительских практик. Таким образом, диссертационное исследование не только восполняет историографическую лакуну, но и создает прочный теоретико-методологический фундамент для анализа прошлого, настоящего и будущего музыкального исполнительства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айсенова, Р. И. Основные этапы эволюции джазовой импровизации / Р. И. Айсенова, Т. А. Будницкая. – Текст : непосредственный // Вестник науки. – 2025. – №5(86), (Т.2). – С. 414-419. – Библиогр.: с. 418 (3 назв.).
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс : [монография] / Борис Владимирович Асафьев (Игорь Глебов); [Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой]. – Л.: Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. – 378 с., 1 л. портр. : нот. ил.; 22 см. – 2300 экз. – Текст : непосредственный.
3. Багдасарьян, Г. Э. Развитие метроритмических способностей в процессе обучения на ударных инструментах : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровень общего и профессионального образования)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Багдасарьян Гарий Эдуардович ; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств]. – СПб., 2015. – 235 с. – Библиогр.: с. 163-187. – Текст : непосредственный.
4. Барков, В. М. Аспекты фразировки и артикуляции в практике современного литавриста / В. М. Барков. – Текст : непосредственный // Наука, образование и культура. – 2023. – №2 (65). – С. 45-48. – Библиогр.: с. 48 (4 назв.).
5. Барков, В. М. Воспоминание об учителе / В. М. Барков. – Текст : непосредственный // Наука, образование и культура. – 2019. – №8 (42). – С. 49-52. – Библиогр.: с. 52 (2 назв.).
6. Браславский, П.И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX - начала XXI веков : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Браславский Павел Исаакович ; Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького. - Екатеринбург, 2003. - 23 с. – 163 с. – Библиогр.: с. 152-163. – Текст : непосредственный.

7. Букреев, В. А. Интеграция и ассимиляция музыкальных компонентов джазовой и академической музыки в творчестве композиторов США с начала XX века / В. А. Букреев. – Текст : непосредственный // Вестник культурологии. – 2021. – №2(97). – С. 79-89. – Библиогр.: с. 88-89 (12 назв.).

8. Букреев, В. А. Фьюжн как стилевое направление в музыке 60-90-х годов XX века / В. А. Букреев. – Текст : непосредственный // Вестник культурологии. – 2020. – №3(94). – С. 30-42. – Библиогр.: с. 40-43 (22 назв.).

9. Бурдь, В.Г. Теория профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах : специальность 13.00.02 - теория и методика обучения и воспитания (музыка) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Бурдь Виктор Геннадьевич ; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2005. – 23 с. – Место защиты: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Текст : непосредственный.

10. Ван Юнь. Оркестр народных инструментов Китая в контексте музыкального искусства XX века : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ван Юнь ; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»; Диссовет 33.2.018.07 (33.2.018.07)]. - СПб., 2024. – 199 с. – Библиогр.: с. 156-193. – Текст : непосредственный.

11. Васнин, П.А. Брасс-квintет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Васнин Петр Алексеевич ; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – М., 2017. – 198 с. – Библиогр.: с. 155-165. – Текст : непосредственный.

12. Верба, Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа : специальность 17.00.02

«Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Верба Наталья Ивановна; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2006. – 24 с. – Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Текст : непосредственный.

13. Гатауллин, А. А. Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Гатауллин Александр Анварович; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. - М., 2013. – 212 с. – Библиогр.: с. 149-168. – Текст : непосредственный.

14. Грачёв В. Н. О роли акустической лаборатории МГК в 1960-е гг.: люди, идеи, эксперименты. Интервью с Вячеславом Медушевским и комментарий / В. Н. Грачев. – Текст : непосредственный // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2018. – №2. – С. 23-26. – Библиогр.: с. 26 (3 назв.).

15. Гуревич, В. А. Первая фортепианная соната Дмитрия Шостаковича – на полпути к авангарду / В. П. Гуревич. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. - № 1 (51). – С. 19-22. – Библиогр.: с. 22 (4 назв.).

16. Денисов, Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов; автор вступительной статьи И. А. Барсова. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.: нот.; 21 см. – Библиогр. в подстроч. примеч. – 10000 экз. – Текст : непосредственный.

17. Доценко, В. Р. История музыки Латинской Америки XVI-XX веков: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Доценко Виталий Романович; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – М., 2014. – 600 с. – Библиогр.: с. 459-490. – Текст : непосредственный.

18. Евсеев, Ю. Ю. Гонги в музыкальной культуре : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Евсеев Юрий Юрьевич; [Место защиты: Магнитог. гос. консерватория]. – Магнитогорск, 2008. – 249 с. – Библиогр.: с. 148-167. – Текст : непосредственный.

19. Ео Су Мин. Педагогические условия освоения студентами российских вузов традиционного музыкального искусства Кореи : специальность 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство (дополнительное образование, профессиональное обучение) (педагогические науки) : автореферат диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Ео Су Мин ; Моск. гос. пед. Университет. – М., 2025. – 26 с. – Место защиты: Моск. гос. пед. Университет. – Текст : непосредственный.

20. Жданов, С. И. Из истории русских ложек как музыкального инструмента / С. И. Жданов. – Текст : непосредственный // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – №1(2) (Т.14). – С. 818-821. – Библиогр.: подстроч. (6 назв.).

21. Зайцева, М. Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Зайцева Марина Леонидовна; Гос. класич. акад. им. Маймонида. – Саратов, 2014. – 52 с. Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. – Текст : непосредственный.

22. Заруцкая, И. Д. Музыкальные инструменты в мифологическом представлении восточных славян : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Заруцкая Ирина Дмитриевна; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. - М., 1998. - 190 с. – Библиогр.: с. 171-190. – Текст : непосредственный.

23. Измайлов, А. М. Популярность ансамблевого исполнительства на маримбе в XX веке / А. М. Измайлов. – Текст : непосредственный // А. М. Измайлов // Проблемы современной науки и образования. – 2023. – №9(187). – С. 80-83. – Библиогр.: с. 83 (3 назв.).

24. Ильин, Ф. С. Перспективность метода просопографии в исследованиях истории ударных инструментов / Ф. С. Ильин. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование и наука. – 2021. – №2 (15). – С. 47-50. – Библиогр.: с. 49-50 (10 назв.).

25. История исполнительства на ударных инструментах : коллективная монография / В. А. Леонов, А. А. Рало, А. Н. Рало, Г. В. Соколов ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. - Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. - 325 с. : ил.; 21 см.; – Библиогр.: с. 306-324. в подстроч. примеч. – 500 экз. – . ISBN 978-5-93365-125-3 – Текст : непосредственный.

26. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Казанцева Людмила Павловна ; Моск. гос. консерватория. – М., 1998. – 39 с. – Место защиты: Мос. гос. консерватория. – Текст : непосредственный.

27. Казарьян, Р. З. Вибрафон: история и сфера применения / Р. З. Казарьян. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – №4. – С. 195-197. – Библиогр.: с. 197 (1 назв.).

28. Калицкий, В. В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ) : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Калицкий Виталий Витальевич ; [Место защиты: Гос. ун-т упр.]. - М., 2014. – 163 с. – Библиогр.: с. 154-163. – Текст : непосредственный.

29. Князева, Ж. В. Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Князева Жанная Викторовна; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2012. – 47 с. – Место защиты: Рос. ин-т истории искусств. – Текст: непосредственный.

30. Коннов, В. П. Гуго Вольф: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Коннов Владимир Петрович; Моск. консерватория. – М., 1993. – 32 с. – Место защиты: Моск. консерватория. – Текст: непосредственный.

31. Костина, Э. Д. О применении электроники в музыке для ударных инструментов (на примере «Mirrors of Emptiness» для маримбы и цифровой задержки Г. Смирнова / Э. Д. Костина. – Текст: непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2023. – №2 (Т.11). – С. 169-177. – Библиогр.: с. 177(5 назв.).

32. Костюк, Е. Б. Массовая музыка XX века в контексте диалога Востока и Запада / Е. Б. Костюк. – Текст: непосредственный // Вестник СПбГИК. – 2022. – №2 (51). – С. 77-81. – Библиогр.: с. 81 (15 назв.).

33. Кривицкий М. С. Композиторская режиссура Эдгара Вареза / М. С. Кривицкий. – Текст: непосредственный // Искусство музыки: теория и история. – 2022. – №27. – С. 132-143. – Библиогр.: с. 143 (7 назв.).

34. Кривицкий, М. С. Оркестровый стиль Эдгара Варез: от «Америк» до «Арканы»: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кривицкий Михаил Сергеевич; [Место защиты: ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»]. – М., 2021. – 173 с. – Библиогр.: с. 147-164. – Текст: непосредственный.

35. Кузьмин, А. Р. К вопросу о технологии, семантике и стилистике оркестровых партитур / А. Р. Кузьмин. – Текст : непосредственный // Вестник культуры и искусств. – 2009. – №1(17). – С. 44-46. – Библиогр.: с. 46 (1 назв.).

36. Кухта, В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки / В. А. Кухта. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – №3(48). – С. 55-63. – Библиогр.: с. 62-63 (15 назв.).

37. Лаврова, С. В. Тело – инструмент – звук. Метафизика звука в цикле «Mani» Пьерлуиджи Биллоне / С. В. Лаврова. – Текст : непосредственный // Philharmonica. International Music Journal. – 2018. – №1. – С. 37-45. – Библиогр.: с. 44-45 (11 назв.).

38. Лазовский, А. Н. Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро / А. Н. Лазовский. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2017. – №10. – С. 110-118. – Библиогр.: с. 116-118 (25 назв.).

39. Лебедев, А. Е. Концерт для баяна, струнных и ударных инструментов А. Кусякова в контексте музыкального неоромантизма последней трети XX века / А. Е. Лебедев. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – №3(70). – С. 61-66. – Библиогр.: с. 66 (4 назв.).

40. Ли Цзычу. Об использовании природы звука ударных инструментов в музыке Д. Д. Шостаковича / Ли Цзычу, Н. В. Медведева. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2022. – №3 (Т.10). – С. 47-53. – Библиогр.: с. 53 (5 назв.).

41. Ли Цзычу. Особенности трактовки ударных инструментов в позднем творчестве Б. И. Тищенко / Ли Цзычу. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – №4 (91). – С. 87-94. – Библиогр.: с. 92-93 (12 назв.).

42. Ли Цзычу. Проблема классификации ударных инструментов / Ли Цзычу, Н. В. Медведева. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал

Европейского Севера. – 2022. – №3 (Т.31). – С. 85-96. – Библиогр.: с. 94-96 (10 назв.).

43. Липов, А. Н. Джон Милтон Кейдж. Как было подготовлено «подготовленное фортепиано» / А. Н. Липов. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – №4(102). – С. 99-110. – Библиогр.: с. 109-110 (15 назв.).

44. Лисова, Е. В. Ансамбли с участием белорусских цимбал, гитары, ударных инструментов: единичный эксперимент или новая тембровая парадигма? / Е. В. Лисова. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – №2(19). – С. 58-64. – Библиогр.: с. 62-63 (5 назв.).

45. Литвинова, О. А. «Революция сложных звуков» Тристана Мюрая / О. А. Литвинова. – Текст : непосредственный // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2018. – №3. – С. 1-6. – Библиогр.: с. 6 (6 назв.).

46. Логинова, Л. Н. Джон Кейдж – изобретатель языков и смыслов / Л. Н. Логинова. – Текст : непосредственный // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – №40. – С. 25-31. – Библиогр.: с. 30-31 (11 назв.).

47. Лукьянов, Д. М. Исследование механизмов управления исполнительской моторикой музыкантов-ударников / Д. М. Лукьянов. – Текст : непосредственный // *KANT: Social science & Humanities*. – 2024. – №3(19). – С. 64-76. – Библиогр.: с. 76 (22 назв.).

48. Лю Суйя. Тембровые традиции китайского ансамбля гонгов и барабанов в концерте для ударных инструментов Чэнь И / Лю Суйя. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – №4(58). – С. 53-57. – Библиогр.: с. 57 (7 назв.).

49. Манафова, М. М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения /

Манафова Марина Маликовна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова]. – СПб., 2011. – 184 с. – Библиогр.: с. 151-174. – Текст : непосредственный.

50. Манафова, М. М. Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова / М. М. Манафова. – Текст : непосредственный // Всероссийский журнал научных публикаций. – 2011. – №1 (2). – С. 36-38. – Библиогр.: с. 38 (3 назв.).

51. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : [монография] / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с. – Библиогр.: с. 261–269. – 3000 экз. – ISBN 5-85285-075-6. – Текст : непосредственный.

52. Мелихов, И. А. «Квintет для пяти солистов» Небойши Живковича: традиция и эксперимент / И. А. Мелихов. – Текст : непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – №3(68). – С. 211-232. – Библиогр.: с. 230-232 (13 назв.).

53. Мищенко, Л. А. Коммуникативные функции народного музыкального инструментального искусства: прошлое и настоящее / Л. А. Мищенко. – Текст : непосредственный // Наука. Искусство. Культура. – 2013. – №2. – С. 13-27. – Библиогр.: с. 27 (9 назв.).

54. Мозгот, С. А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Мозгот Светлана Анатольевна; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2018. – 45 с. – Место защиты: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Текст : непосредственный.

55. Нисенбаум, А. А. Плац-концерт как жанр военно-музыкального искусства : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Нисенбаум Андрей Анатольевич; [Место защиты: Гос.

институт искусствознания]. – М., 2024. – 277 с. – Библиогр.: с. 196-213. – Текст : непосредственный.

56. Ничков, Б.В. Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX - XX столетия): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Ничков Борис Владимирович; Белорусская гос. академия музыки. – Минск, 2006. – 53 с. – Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Текст : непосредственный.

57. Новикова, М. Л. Оркестровые сочинения Вячеслава Артёмова: жанровый и стилевой синтез: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Новикова Марина Леонидовна; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. - М., 2018. - 219 с. – Библиогр.: с. 138-161. – Текст : непосредственный.

58. Новичкова, И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Новичкова Ирина Викторовна; [Место защиты: Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова.]. - М., 2005. - 180 с. – Библиогр.: с. 155-164. – Текст : непосредственный.

59. Новоселов, В. А. Перспектива внедрения электронных музыкальных инструментов в учебный процесс педагогических вузов / В. А. Новоселов. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2018. – №1(21). – С 143-156. – Библиогр.: с. 154-156 (21 назв.).

60. Носков, М. В. Специфика художественно-выразительных преимуществ духовых и ударных инструментов и их реализация в творчестве композиторов и инструменталистов / М. В. Носков. – Текст : непосредственный // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. – 2017. – №7. – с. 90-92. – Библиогр.: с. 92 (6 назв.).

61. Овсянкина, Г. П. Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Д. Шостаковича / Г. П. Овсянкина. – Текст : непосредственный // Научный журнал КубГАУ. – 2016. – №117. – С. 661-672. – Библиог.: с. 671 (9 назв.).

62. Ойбек, А. Э. Ритмические джазовые формулы исполнительства на ударной установке / А. Э. Ойбек. – Текст : непосредственный // Academic research in educational sciensec. – 2022. – №3 (Т.3). – С. 417-423. – Библиогр.: с. 422-423 (15 назв.).

63. Папенина, А. Н. Зарубежный музыкальный авангард 1950-60-х годов: композиционно-жанровые принципы и проблемы художественного восприятия: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Папенина Анастасия Николаевна; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2006. – 24 с. – Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – Текст : непосредственный.

64. Переверзева, М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество. эстетика: монография / М. В. Переверзева: [под общ. ред. В. С. Ценовой]; Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. теории музыки. — М.; Русаки, 2006. — 336 с: нот., ил.; 21 см.; – Библиогр.: с. 312-325. – 500 экз. – . ISBN 5-93347-220-4 – Текст : непосредственный.

65. Перепелица, А. А. Новые формы нотации – способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке / А. А. Перепелица // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – №7(176). – С. 32-40. – Библиогр.: с. 40 (8 назв.).

66. Петрунина С. Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня / С. Ю. Петрунина. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 2. – С. 12-21. – Библиогр.: с. 20 (9 назв.).

67. Пономарев, Н. А. Актуальные вопросы методики преподавания игры на маримбе / Н. А. Пономарев. – Текст : непосредственный // Известия

Российского государственного университета им. А. И. Герцена. – 2009. – №98. – С. 185-188. – Библиогр.: с. 188 (3 назв.).

68. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Понькина Антонина Михайловна; Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – СПб., 2020. – 37 с. – Место защиты: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. – Текст : непосредственный.

69. Путилова, С. М. Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Путилова Светлана Михайловна; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. - М., 2011. - 303 с. – Библиогр.: с. 160-177. – Текст : непосредственный.

70. Пчелинцев, А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Пчелинцев Анатолий Васильевич; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»]. – М., 2021. – 527 с. – Библиогр.: с. 326-359. – Текст : непосредственный.

71. Пыльнева, Л. Л. «Стойкий оловянный солдатик» С. Г. Госина: поиск новых возможностей ударных инструментов // Л. Л. Пыльнева. – Текст непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2024. – №4 (Т. 12). – С. 91-99. – Библиогр.: с. 98-99 (10 назв.).

72. Радвилович, А. Ю. Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века(на примере творчества зарубежных композиторов 1960-1980 гг.): специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Радвилович Александр Юрьевич; [Место защиты: С.-

Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов]. – СПб., 2007. – 228 с. – Библиогр.: с. 166-176. – Текст : непосредственный.

73. Рало, А. А. Механические компоненты исполнительского процесса при игре на вибрафоне / А. А. Рало. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – №392. – С. 93-97. – Библиогр.: с. 96-97 (11 назв.).

74. Рало, А. А. Формирование исполнительских постановок четырьмя палками при игре на звуковысотных клавишных ударных инструментах / А. А. Рало. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – №38. – С. 207-217. – Библиогр.: с. 216 (6 назв.).

75. Рало, А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рало Анна Алексеевна ; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 216 с. – Библиогр.: с. 196-216. – Текст : непосредственный.

76. Рало, А. Н. Некоторые аспекты теории исполнительства на звуковысотных ударных инструментах : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рало Алексей Николаевич ; Ростовская гос. консерватория. – Ростов-на-Дону, 1996. – 239 с. – Библиогр.: с. 139-150. – Текст : непосредственный.

77. Риксиев, Д. Р. Маримбовая школа Нея Розауро / Д. Р. Риксиев. – Текст : непосредственный // Проблемы современной науки и образования. – 2022. – №7(176). – С. 96-99. Библиогр.: с. 99 (2 назв.).

78. Савенко, С. И. «Варшавская Осень» и советская музыка 1960-х годов / С. И. Савенко. – Текст : непосредственный // Искусство музыки: теория и история. – 2021. – № 24. – С. 152-199. – Библиогр.: с. 198 (16 назв.).

79. Сайфиддинов, Б. Д. Полиостинатность как принцип структурирования в симфонических поэмах Толибхона Шахиди / Б. Д. Сайфиддинов. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2024. – №1. – С. 19-32. – Библиогр.: с. 25-26 (14 назв.).

80. Саржант, А. В. Композиции «Сантана» и «Ледосла-ледоход» Г. Дмитриева: особенности фактурной организации музыкального материала в условиях большого исполнительского состава / А. В. Саржант. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – №1(46). – С. 48-54. – Библиогр.: с. 53 (8 назв.).

81. Саржант, А. В. Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева / А. В. Саржант. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2020. – №12 (Т.13). – С. 262-266. – Библиогр.: с. 266 (10 назв.).

82. Серегина, Н. С. Куплеты Смердякова из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в опере Д. Д. Шостаковича «Нос» / Н. С. Серегина. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 4 (22). – С. 62-66. – Библиогр.: с. 64 (26 назв.).

83. Скафтымова, Л. А. Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахминова и русская кантата начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Скафтымова Людмила Александровна ; Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 1998. – 43 с. – Место защиты: Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Текст : непосредственный.

84. Смирнова, М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Смирнова Марина Вениаминовна ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2006. – 48 с. – Место защиты: Рос. ин-т истории искусств. – Текст : непосредственный.

85. Соколов, Г. В. Классификация инструментария ударной установки / Г. В. Соколов. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2009. – № 5 (31). С. 180-184.

86. Соколов, Г. В. Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Соколов Григорий Владимирович; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – М., 2010. – 172 с. – Библиогр.: с. 127-138. – Текст : непосредственный.

87. Солдатов, И. А. Генезис и современное состояние техник игры на напольных конструкциях ударной установки / И. А. Солдатов. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2023. – Т.13, № 10А. – С. 308-314.– Библиогр.: с. 318 (10 назв.).

88. Солдатов, И. А. Ударные инструменты в западноевропейской музыкальной культуре XIV–XVIII веков / И. А. Солдатов. – Текст : непосредственный // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 4. – С. 52-59.– Библиогр.: с. 58 (19 назв.).

89. Солдатов, И. А. Эволюция роли ударных инструментов в музыкальном искусстве XX века / И. А. Солдатов, М. Л. Зайцева. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2025. – Т.13, № 1. – С. 132-147.– Библиогр.: С. 143-144 (28 назв.).

90. Солдатов, И. А. Эстетико-художественное значение ударных инструментов в культуре и искусстве древних цивилизаций / И. А. Солдатов. – Текст : непосредственный // Искусствоведение. – 2025. – № 1. – С. 19-29.– Библиогр.: С. 27-28 (22 назв.).

91. Сыров, В. Н. Эволюционно-стилистические контексты джаза / В. Н. Сыров. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – №4(58). – С. 3-8. – Библиогр.: с. 7-8 (10 назв.).

92. Ся Юй. Влияние Уинтона Марсалиса на акустический джаз 1990-х годов / Ся Юй. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – №1(50). – С. 111-116. – Библиогр.: с. 116 (8 назв.).

93. Тимошенко, А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Тимошенко Алиса Анатольевна; Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2004. – 254 с. – Библиогр.: с. 180-202. – Текст : непосредственный.

94. Филатов, В. Л. К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 60-80-х годов: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Филатов Владимир Лорикович; Киев. консерватория. – М., 1991. – 195 с. – Библиогр.: с. 143-195. – Текст : непосредственный.

95. Хруст, Н. Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хруст Николай Юрьевич; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. - М., 2017. - 480 с. – Библиогр.: с. 364-376. – Текст : непосредственный.

96. Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хуан Шуай; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»; Диссовет Д 210.016.XX

(23.2.018.01)]. – Краснодар, 2025. – 358 с. – Библиогр.: с. 195-244. – Текст : непосредственный.

97. Чанг Фань. Социальная природа навыков: За пределами модели навыков Дрейфуса" «Technology and language» (Технологии в инфосфере), vol. 4, no. 3, 2023, pp. 130-140.

98. Чернов, Д. Е. Проблема двигательной активности и мышечной свободы музыканта-исполнителя / Д. Е. Чернов. – Текст : непосредственный // Специальное образование. – 2015. – №4. – С. 107-115. – Библиогр.: с. 113-115 (17 назв.).

99. Чжон Сан Ил. Специфика ритма в корейской традиционной инструментальной музыке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Чжон Сан Ил; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2005. – 246 с. – Библиогр.: с. 185-194. – Текст : непосредственный.

100. Чэнь Цзэкан. Национальные китайские ударные инструменты: история и роль в традиционной и современной музыкальной культуре : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Чэнь Цзэкан; [Место защиты: ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки»; Диссовет 99.2.144.03 (99.2.144.03)]. – М., 2024. – 178 с. – Библиогр.: с. 140-159. – Текст : непосредственный.

101. Шабунова, И. М. О функциях тембра в современной музыке : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шабунова Ирана Михайловна; [Место защиты: Груз. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели]. - М., 1987. - 207 с. – Библиогр.: с. 156-175. – Текст : непосредственный.

102. Шабунова, И. М. Ударные инструменты в симфониях Д. Шостаковича / И. М. Шабунова. – Текст : непосредственный // Южно-

Российский музыкальный альманах. – 2006. – №1. – С. 42-47. – Библиог.: с. 47 (6 назв.).

103. Шак, Ф. М. Советский джаз как феномен массовой культуры / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – 2015. – №3(164). – С. 170-178. – Библиогр.: с. 178 (7 назв.).

104. Шамов, С. Б. Выразительные и формообразующие функции ударных инструментов в музыке русского драматического театра рубежа XIX – XX веков: на примере спектаклей МХТ 1900-1910-х гг.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шамов Сергей Борисович; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – М., 2009. – 280 с. – Библиогр.: с. 270-280. – Текст : непосредственный.

105. Широкова, Н. А. Проблемы изучения постмодернистских тенденций в области джазового искусства / Н. А. Широкова. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – С. 295-302. – Библиогр.: с. 301-302 (18 назв.).

106. Шитикова, Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра : специальность 5.10.3 «Виды искусства (музыкальное искусство)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Шитикова Раиса Григорьевна; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2022. – 48 с. – Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Текст : непосредственный.

107. Яковлева, Е. Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде: на материале региональной культуры Курской области : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Яковлева Елена Николаевна; Саратов. гос. консерватория

им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2016. – 59 с. Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. – Текст : непосредственный.

108. Abbey, C. D. (2004) Evellin Glennie 1965-.Scottish Percussionist and Composer Who Is Profoundly Deaf and First Full-Time Solo Percussionist in Classical Music / Biography Today. Performing artists. Detroit: Omnigraphics. 276 p.

109. Blades, J. (1992) Percussion instruments and their history. – N.Y.: Bold Strummer, Kahn & Avrill. – 513 p.

110. Brennan, M. (2021) The drum kit in theory. In: Brennan, M., Pignato, J. M. and Stadnicki, D. A. (eds.) The Cambridge Companion to the Drum Kit. Series: Cambridge Companions to Music. – Cambridge University Press, – P. 7-20.

111. Erskine, P. (2016) In the pocket: how a drum set player grooves / The Cambridge companion to percussion. Edited by Russel Hartenberg. – Cambridge, University Printing House. – P. 187-200.

112. Gauthreaux, G. G. (1989) Orchestral snare drum performance: an historical study. LSU Historical Dissertations and Theses. – 240 p.

113. Glennie, E. (1990) Good Vibrations (my autobiography). – London: Hutchinson. – 256 p.

114. Gualda, S. (2010) «On Psappha and Persephassa». In Performing Xenakis (Iannis Xenakis Series), edited by Sharon Kanach. Hillsdale. – N.Y.: Pedragon Press. – 159 p.

115. Hartenberger, R. (2016) The Cambridge Companion to Percussion. – Cambridge University Press. – 326 p.

116. Jedrzejewski, F. (2014) Le son dans le son : les percussions dans la musique spectrale. Musique, musicologie et arts de la scène. – Université de Strasbourg. Français. – 384 p.

117. Lalitte, Ph. (2006) L'écriture de la percussion dans l'œuvre de Steve – Reich. Percussions, n°21, 2006, – P. 10-12.

118. Lang, T. (2006). *Creative Coordination and Advanced Foot Technique*. Hudson Music. – 179 p.
119. Packman, J. (2016) *In the pocket: how a drum set player grooves / The Cambridge companion to percussion*. Edited by Russel Hartenberg. – Cambridge, University Printing House. – P. 211-226.
120. Reisler, J. (2002) *Voices of the oral deaf: fourteen role models speak out*. Jefferson, N.C. McFarland. – 160 p. *Voices of the oral deaf*.
121. Schick, S. (2006) *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. – University of Rochester Press. – 248 p.
122. Sliwinski, A. (2016) *Lost and found: percussion chamber music and the modern age / The Cambridge Companion to Percussion*. edited by R. Hurtenberg. – London, U.K. Cambridge University Press. – P. 97-115.
123. Solomon, Bill. (2016) *Cage, Cowell, Harrison and Queer Influences on the Percussion Ensemble, 1932 - 1943*. – New York. – 223 p.
124. Stephen McAdams, Vincent Roussarie, Antoine Chaigne, Bruno L. Giordano; *The psychomechanics of simulated sound sources: Material properties of impacted thin plates*. *J. Acoust. Soc. Am.* 1 September 2010; 128 (3): 1401–1413.
125. Stevens, L. H. (2005) *Method of movement for marimba: with 590 exercises: 25th anniversary edition*. – Asbury Park, NJ. – 109 p.
126. Udow, M. (2019) *Percussion Pedagogy: A Practical Guide for Studio Teachers*. – N.Y. Oxford University Press. – 471 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Список сокращений и условных обозначений

Сокращение / Обозначение	Расшифровка / Пояснение
вектор И	Инструментарий / Технологии (один из пяти векторов ММЭИУ)
вектор Т	Техника (один из пяти векторов ММЭИУ)
вектор Ф	Функция (один из пяти векторов ММЭИУ)
вектор Ш	Школа / Стил (один из пяти векторов ММЭИУ)
вектор Э	Эстетика (один из пяти векторов ММЭИУ)
гл.	глава
ММЭИУ	Многофакторная Модель Эволюции Искусства игры на Ударных инструментах. В тексте также используется как «Многофакторная модель», «модель ММЭИУ» и «разработанная модель»
напр.	например
NARD	National Association of Rudimental Drummers (Национальная ассоциация рудиментальных барабанщиков США). Организация, основанная в 1932 г., стандартизовавшая 26 основных барабанных рудиментов, ставших фундаментом для развития техники игры на некоторых ударных инструментах в XX в. (к примеру, на ударной установке в

Сокращение / Обозначение	Расшифровка / Пояснение
	массовых (эстрадных) жанрах, на малом барабане и т.д.)
п.л.	печатный лист (единица измерения объема публикации)
PAS	Percussive Arts Society (Международное общество ударных искусств). Крупнейшая мировая организация, основанная в 1961 г., объединяющая исполнителей на ударных инструментах. Издает журнал «Percussive Notes», проводит ежегодную конвенцию PASIC, в 1984 г. опубликовала список из 40 международных барабанных рудиментов
PASIC	Percussive Arts Society International Convention (Международная конвенция Общества ударных искусств). Ежегодное крупнейшее профильное мероприятие, проводимое PAS .
прим.	примечание
рис.	рисунок
с.	страница
таб.	таблица
т.д.	так далее
т.н.	так называемый
L.	London (Лондон) – в библиографических

Сокращение / Обозначение	Расшифровка / Пояснение
	описаниях
N.Y.	New York (Нью-Йорк) – в библиографических описаниях
U.K.	United Kingdom (Соединенное Королевство) – в библиографических описаниях
et al.	et alii (и другие) – используется в библиографических ссылках на источники с несколькими авторами
ibid.	ibidem (там же) – используется в подстрочных примечаниях при повторной ссылке на тот же источник
op. cit.	opere citato (цитированное сочинение) – используется в подстрочных примечаниях

Примечание: Все перечисленные выше обозначения векторов (**Т, И, Ф, Э, Ш**) используются в тексте диссертации в жирном начертании и являются неотъемлемой частью авторской терминологической системы. Расшифровка данных символов при первом упоминании в тексте дана в главе 1.

Приложение 2. Словарь терминов

Глоссарий ключевых терминов модели ММЭИУ

К вектору «Техника» (Т) относятся:

Полилокомоторная координация – высший уровень развития исполнительской моторики, характеризующийся навыком независимого, одновременного и равноценного управления всеми четырьмя конечностями для ведения нескольких самостоятельных ритмических и/или тембральных линий. Данный термин фиксирует качественный скачок от виртуозности к системной кинестетической организации, необходимой для реализации сложных полиритмических структур в джазе, роке и академическом авангарде (Напр., творчество Элвина Джонса, Вирджила Донати). Является нейрофизиологической основой индивидуального метода «телесного звукоизвлечения» (Э. Гленни).

Микродинамика атаки – способность исполнителя к тончайшему контролю и нюансировке начальной фазы звука (атаки), определяющей его тембральную окраску, артикуляцию и экспрессивность. Подразумевает владение градациями силы, скорости и угла удара, выбором точки соприкосновения с инструментом и типа палочки/молоточка для достижения звукового идеала, адекватного эстетической задаче (Э) и стилевым маркерам школы (Ш).

К вектору «Инструментарий/Технологии» (И) относятся:

Тембровая партитура – тип композиционной организации или нотного текста, в котором первичным формообразующим элементом является не звуковысотность, а детальная спецификация тембральных характеристик звука. Включает точное указание инструментов, материалов палочек, зон звукоизвлечения, способов атаки (удар, трение, щипок) и их временной последовательности, создающей тембровую драматургию. Является материальным выражением эстетической парадигмы (Э), где звук

мыслится как самоценная физическая величина (Напр., партитуры Э. Вареза, Я. Ксенакиса).

К вектору «Функция/Роль» (Ф) относятся:

Импровизационный саунд-дизайн – принципиально новая функция исполнителя, трансформирующая его из интерпретатора нотного текста в активного творца звуковой реальности в режиме реального времени. Заключается в комплексной деятельности по проектированию, созданию и организации сложных тембровых ландшафтов с использованием всего арсенала средств: электронной обработки, сэмплирования, нетрадиционных приемов звукоизвлечения и управления пространственным распределением звука. Выводит ударника в статус «композитора в реальном времени».

Ритмический перформанс – функциональная роль, при которой исполнитель актуализирует ритм не как метрическую схему, а как развернутое во времени драматургическое действие, наделенное собственной семантикой и энергетикой. Подразумевает работу с ритмической пульсацией как с пластическим материалом, способным к развитию, трансформации и коммуникации с другими исполнителями, становясь центральным элементом музыкального высказывания.

К вектору «Эстетика» (Э) относятся:

Перкуссионный театрализм – эстетическая концепция, в которой визуальный ряд исполнения (пластика, жест, мимика, работа с пространством, костюм) становится неотъемлемым и семиотически нагруженным компонентом художественного высказывания. Превращает музыкальный перформанс в синкретическое действие, где звук и визуальный образ существуют в неразрывном единстве, усиливая эмоционально-образное воздействие на зрителя (напр., сценическая практика Э. Гленни, группы «STOMP»).

Эстетическая транскультурация – процесс глубинного художественного синтеза, возникающий при взаимодействии разнородных музыкальных традиций (академической, джазовой, роковой, этнической) и

приводящий к рождению новой эстетической парадигмы, не сводимой к сумме исходных элементов. Термин адаптирован из культурологии (Ф. Ортис) для описания механизмов формирования гибридных стилей и школ (Ш) под влиянием кросс-жанровых взаимодействий.

К вектору «Школа/Стиль» (Ш) относятся:

Персонализация школ – ключевая тенденция в эволюции исполнительства конца XX – начала XXI вв., заключающаяся в ослаблении жестких национальных или жанровых атрибутов школы и усилении роли индивидуального авторского стиля (идиостиля) как основного идентификатора традиции. Возникает как следствие глобализации, стилевой гибридизации и доступности информации, когда исполнитель формирует уникальный метод как синтез разнородных влияний (напр., «школа Вирджила Донати», «подход Эвелин Гленни»).

Приложение 3. Список иллюстративного материала

Таблицы:

1. Операционализация векторов Т и Ф на примере эволюции техники хай-хэта в джазе	43
2. Взаимодействие векторов ММАЭУ в основных доминантах эволюции (1960-1980-е гг.)	89
3. Глобализация и индивидуализация: 1990-е гг.	92
4. Сравнительный анализ векторов ММАЭУ на ключевых этапах эволюции джазовой ритм-секции	115
5. Ключевые инновации Эвелин Гленни по векторам ММАЭУ и их исторические параллели	126

Рисунки:

1. Структурная схема ММАЭУ Многофакторной Модели Анализа Эволюции искусства игры на Ударных инструментах	30
2. Схема синергетического взаимодействия факторов трансформации исполнительского искусства на ударных инструментах в послевоенный период (1945–1960 гг.)	74
3. Иерархическая схема факторов и их векторов воздействия в системе трансформации ударного исполнительства в послевоенный период (1945–1960 гг.)	74
4. Схема взаимодействия векторов ММАЭУ по доминантам (1960-1980-е гг.)	91
5. Обобщающая схема действия ключевого парадокса эпохи: технологическая унификация инструментария выступила катализатором творческой индивидуализации. Визуализирует причинно-следственную цепь модели ММАЭУ (И→Т→Ф→Э→Ш)	102

Приложение 4. Риддим Джо Джонса (свинг)

Транскрипция демонстрирует устойчивую, метрономически точную пульсацию на хай-хэте (закрытый звук на «и», открытый на акцентированных долях 2 и 4) и скупое, функциональное использование малого и бас-барабана. Это служит наглядным подтверждением состояния векторов **Т** и **Ф** в эру свинга.

Приложение 5. «Бомба» Кенни Кларка (бибоп)

Фрагмент транскрипции, где на фоне ровной пульсации на райд-тарелке отчетливо виден резкий, синкопированный акцент на бас-барабане («бомба»), не совпадающий с основной метрической сеткой. Этот пример материализует техническую новацию (**Т**), которая стала катализатором функционального сдвига (**Ф**).

Приложение 6. Полиритмическая фигура Элвина Джонса

Транскрипция сложного паттерна, в котором независимые ритмические линии малого барабана, бас-барабана и тарелок создают плотную, перекрещивающуюся фактуру, где регулярный метр практически не ощущается. Это прямое отражение эстетики «коллапсирующего метра» (**Э**).

Приложение 7. Сложный размер из произведения фьюжн («Spectrum» Билли Кобэма)

Фрагмент в размере 7/8, требующий от исполнителя виртуозного владения техникой и служащий иллюстрацией итога эволюции вектора **Т**, а также влияния кросс-жанровых взаимодействий на стилевую гибридизацию (**Ш**).