

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2018 / 3 (32)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2018 / 3 (32)



ВНИМАНИЕ! КОНКУРС!

Музыкантов, обучающихся по программам бакалавриата, специалитета и магистратуры приглашаем к участию в КОНКУРСЕ научных студенческих работ по МУЗЫКАЛЬНОМУ СОДЕРЖАНИЮ.

Конкурс проводят Лаборатория музыкального содержания Волгоградского государственного института искусств и культуры, кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Лаборатория музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова и журнал «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship». Конкурс приурочен к 10-летию Лаборатории музыкального содержания.

На конкурс могут быть представлены работы по широкому спектру вопросов, касающихся выразительно-смыслового начала музыки: музыкальная семантика, музыкальная поэтика, специальное и неспециальное музыкальное содержание, эмоция в содержании музыки, музыкальная интонация, выразительность элементов музыки, музыкальный образ, музыкальная драматургия, тема и идея музыкального произведения, автор в музыкальном содержании, подтекст, музыкальное содержание в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии, историческая эволюция музыкального содержания, интертекстуальность, смысловой аспект взаимодействия музыки с другими видами искусства и т. д.

Материалы участника конкурса в электронном виде – текст статьи объёмом 8–16 страниц и анкета участника – принимаются до **5 ноября 2018 года**. Работа, удостоенная I места, будет бесплатно опубликована в журнале «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship», входящем в список ВАК и международную информационную базу SCOPUS:

<http://journalpmn.com/index.php/PMN>

Более подробные сведения находятся на сайтах Волгоградского государственного института искусств и культуры <http://вгиик.рф/index.php/ru/> и Лаборатории музыкального содержания <http://muzsoderjanie.ru/nauka.html>

Контактная информация:

Председатель оргкомитета – кандидат педагогических наук, доцент, и. о. ректора Волгоградского государственного института искусств и культуры Александр Геннадьевич Веденеев: 8 (8442) 97-48-84, vgiikpr@gmail.com

Член оргкомитета – кандидат философских наук, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой истории и теории музыки Елена Александровна Гущина: 8 (8442) 97-48-84, 8 902 312 30 06, idma@bk.ru

Председатель жюри – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории и Волгоградского государственного института искусств и культуры, заведующая Лабораторией музыкального содержания Волгоградского государственного института искусств и культуры Людмила Павловна Казанцева: 8 927 569 31 61, kazantseva@yandex.ru и muzsoderjanie@yandex.ru

OLEG POLIANSKY



**Virtuoso pianist, Germany (Cologne)
Laureate of the International Tchaikovsky Competition
and international piano competitions in the USA, Canada, France, Italy, Japan**

技艺高超的钢琴家，德国（科隆）
柴可夫斯基国际音乐比赛获奖者，
国际钢琴比赛获奖者（美国，加拿大，法国，意大利，日本）

www.oleg-poliansky.com

SEPTEMBER – DECEMBER 2018
2018年，九日到十二日

A Tour in Europe, China, Japan, Russia (Far East, Siberia, Ural, Volga Region)

旅行演出在欧洲，中国，日本，俄罗斯（远东，
西伯利亚，乌拉尔，伏尔加河地区）

Master classes for graduates and students of universities, colleges and schools

大师班为研究生，大学生和音乐专业的学生

Contacts for the inviting party: +491791206573 (Viber, WhatsApp), olegpolian@gmail.com

邀请方式: +491791206573 (Viber, WhatsApp), olegpolian@gmail.com

Проблемы музыкальной науки

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2018, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск., д-р пед. н. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмайер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогаз Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт искусств

Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship, 2018, № 3

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016.

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2018, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina B. Gorbunova**, Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena (Russian State Pedagogical A. I. Herzen University), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena A. Kaminskaya**, Institut sovremennogo iskusstva (Institute of Modern Art), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Augusta V. Malinkovskaya**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana B. Sidneva**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhny Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Irina P. Susidko**, Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh (Russian Gnesins' Academy of Music), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhny Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovetsky**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute of Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (State Specialized Academy of Arts), Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci"
Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadzhijskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute of Arts

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)

The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

The Northern Caucasus State Institute of Arts

The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)

ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship, 2018, No. 3

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEb): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАЕ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор

Баязитова Галия Раилевна – кандидат искусствоведения

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарлович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

Liudmila N. Shaymukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr.Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (Ph.D.), Professor

Editor

Galiya R. Bayazitova – Candidate of Arts (Ph.D.)

Editor and Translator, Member of the Editorial Board of the International Department

Anton A. Rovner – Ph.D. in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (Ph.D., Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory)

Administrator of the Journal

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства. Выходит 4 раза в год. Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://journalpmn.com>

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists. Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board. The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year. Negotiable price. The official website of the journal is <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 25.09.2018. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 13,8. Усл.-печ. л. 20,9. Заказ № 180424. Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Отпечатано на оборудовании ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 25.09.2018. Format: 60 x 84^{1/8}. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 13,8. Printing l. 20,9. Order No. 180424. Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the magazine is posted on the website <http://journalpmn.com> in the section "Archive of Past Journal Issues." Publishing House of the Ufa State Institute of Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenin str., 14. Printed on the printing facilities of "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1 Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки/ Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 – Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



The Journal “Problemy muzykal’noj nauki/ Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

Издание зарегистрировано как «Music Scholarship/Problemy muzykal’noj nauki» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

The edition is registered as “Music Scholarship/Problemy muzykal’noj nauki” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).



Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).



The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова – является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



The journal is published by the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov and is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and the Publishers International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Содержание

Художественный мир музыкального произведения

- 7 **Нилова В. И.**
«Это произведение написано в “моём собственном стиле”...»
(о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар»)
- 16 **Никифорова О. В.**
Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова

Духовная музыка

- 26 **Алексеева Г. В., Домбраускене Г. Н.**
Христианский метатекст проповедей Евангелия в истории певческой литургической практики

Из истории зарубежной музыки

- 36 **Кривицкая Е. Д.**
К вопросу о методе цитирования у Дебюсси на примере балета «Ящик с игрушками»

Музыка XX века

- 48 **Копосова И. В., Алексеева А. Ю.**
Корнелиус Кардью:
у истоков британского минимализма
- 58 **Кисеева Е. В.**
Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса
- 65 **Романец М. С.**
Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы

Международный отдел

- 72 **Grigory R. Konson / Г. Р. Консон**
Handel and British Musical Culture /
Гендель и английская музыкальная культура
- 84 **Thomas A. Beavitt**
Translating Schubert's *Winterreise*:
Sense and Singability
- 94 **Idris M. Gaziev**
Early 20th Century Tatar Gramophone
Recording: Ibragim Adamantov
- 99 **Liudmila N. Shaymukhametova**
Oleg Polyansky:
About Piano Technique and Pedagogical Work

- 102 **Alexander I. Demchenko**
Universal Art Studies: Theory and Practice
- 109 **Tatiana I. Karacharova, Olga N. Khmel'nitskaya**
Evolution of the Method of Teaching Playing
at Sight in Piano Classes
- 118 **Alexander I. Demchenko / А. И. Демченко**
The St. Petersburg Theme and the “Unknown
Mily Balakirev” of Tatiana Zaitseva /
Петербургская тема и «неизвестный
М. Балакирев» Т. А. Зайцевой
- 123 Announcement / Анонс

Рецензии

- 126 **Шлыкова С. П.**
О книге В. Е. Ханецкого «Отзвучавшее...»

Теория и история культуры

- 128 **Арташкина Т. А., Царёва Н. А.**
Герменевтика как методология
эпохи постмодерна и постпостмодерна

Музыкальное образование

- 137 **Первушина О. В., Крючкова Н. В.**
Контекстный подход в системе музыкального
образования в высшей школе
- 144 **Серегин Н. В.**
Основы мониторинга
музыкально-педагогического процесса
- 149 **Ефремова Н. И.**
Вопросы преподавания ритмики
в системе подготовки педагога-музыканта

Музыка в системе культуры

- 156 **Крылова А. В.**
Роль телевидения в развитии оперного жанра:
опера в формате ток-шоу
- 164 **Рыбинцева Г. В.**
Структура симфонического оркестра
в контексте миропонимания XVIII –
начала XIX столетий

Музыкальный текст и исполнитель

- 171 **Сафонова Т. В., Фомина З. В.**
К вопросу об интерпретации фортепианных
произведений С. С. Прокофьева

Contents

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 7 **Vera I. Nilova**
“This Composition is Written
in ‘My Own Style’...”
(about Sibelius’ Symphonic Poem “Luonnotar”)
- 16 **Olga V. Nikiforova**
Interpretation of Texts in Other Languages
in Dmitri Smirnov’s Vocal Cycles

Sacred Music

- 26 **Galina V. Alekseeva, Galina N. Dombrauskene**
Christian Metatext of the Sermons
of the Gospel in the History
of Liturgical Practice Singing

On the History of Western Music

- 36 **Evgeniya D. Krivitskaya**
Concerning the Question of Debussy’s Method
of Quotation on the Example of the Ballet
“La Boite a Joujoux”

Music of the 20th Century

- 48 **Irina V. Koposova, Alexandra Yu. Alekseeva**
Cornelius Cardew:
at the Sources of British Minimalism
- 58 **Elena V. Kiseyeva**
Certain Dramaturgical and Compositional
Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass
- 65 **Mariya S. Romanets**
Self-Derivation in the Oeuvres of 20th Century
Composers: Towards Setting the Problem

International Division

- 72 **Grigory R. Konson**
Handel and British Musical Culture
- 84 **Thomas A. Beavitt**
Translating Schubert’s *Winterreise*:
Sense and Singability
- 94 **Idris M. Gaziev**
Early 20th Century Tatar Gramophone
Recording: Ibragim Adamantov
- 99 **Liudmila N. Shaymukhametova**
Oleg Polyansky:
About Piano Technique and Pedagogical Work
- 102 **Alexander I. Demchenko**
Universal Art Studies: Theory and Practice

- 109 **Tatiana I. Karacharova, Olga N. Khmel'nitskaya**
Evolution of the Method
of Teaching Playing at Sight in Piano Classes
- 118 **Alexander I. Demchenko**
The St. Petersburg Theme and the
“Unknown Mily Balakirev” of Tatiana Zaitseva
- 123 Announcement

Reviews

- 126 **Svetlana P. Shlykova**
About Valentin E. Khanetsky’s book
“The Resounding...”

Theory and History of Culture

- 128 **Tamara A. Artashkina, Nadezhda A. Tsareva**
Hermeneutics as a Methodology
of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras

Musical Education

- 137 **Olga V. Pervushina, Nina V. Kryuchkova**
The Contextual Approach
in the System of Musical Education
in Institutions of Higher Education
- 144 **Nikolai V. Seregin**
The Basics of Monitoring the Process
of Musical Pedagogy
- 149 **Nina I. Efremova**
Questions of Teaching Rhythm in the System
of Preparation of the Pedagogue Musician

Music in the System of Culture

- 156 **Alexandra V. Krylova**
The Role of Television
in the Development of the Genre of Opera:
the Opera in the Format of a Talk Show
- 164 **Galina V. Rybintseva**
The Structure of the Symphony Orchestra
in the Context of the World Perception
during the Time Period
from the 18th to the Early 20th Century

Musical Text and its Performer

- 171 **Tatiana V. Safonova, Zinaida V. Fomina**
Concerning the Question of Interpretation
of Sergei Prokofiev’s Piano Compositions



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.021

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015

В. И. НИЛОВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

«Это произведение написано в “моём собственном стиле”...» (о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар»)

Современные композиторы и исследователи продолжают вслушиваться в музыку XX века. Всё ли в ней принадлежит прошлому? Что вошло в анналы истории музыки, а что до сих пор порождает импульсы новаций? Статья посвящена малоизвестному сочинению Сибелиуса – симфонической поэме для сопрано и оркестра «Луоннотар» (1913) на финноязычные стихи из первой руны «Калевалы» Элиаса Лённрота. Для самого композитора оно стало этапным, написанным, по его словам, в «собственном стиле». Причина, по которой «Луоннотар» не привлекает к себе такого исследовательского внимания, как другие симфонические поэмы инновационной триады начала 1910-х годов («Бард» и «Океаниды»), состоит, очевидно, в языковом барьере. Хотя «Калевала» Лённрота переведена на все европейские языки, постижение творческого метода Сибелиуса требует её анализа на языке оригинала. В статье кратко очерчены контуры современной научной сибелианы, в соответствии с которой «Луоннотар» имеет статус инновационной партитуры. Стиль этого произведения анализируется в аспекте «корневой» основы – традиции рунопения. Делается вывод о том, что в создании индивидуального стиля решающее значение для Сибелиуса имела монодическая культура с живой традицией рунопения и её характерными признаками (ладовыми, ритмическими, формообразующими), которые в начале XX века осмыслены Сибелиусом как основа формирования стиля, устремлённого в будущее.

Ключевые слова: Сибелиус, Лённрот, «Калевала», «Луоннотар», руна, рунопение.

Для цитирования: Нилова В. И. «Это произведение написано в “моём собственном стиле”...» (о симфонической поэме Сибелиуса «Луоннотар») // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 7–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015.

VERA I. NILOVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-8056-6076, inverafox@mail.ru

“This Composition is Written in ‘My Own Style’...” (about Sibelius’ Symphonic Poem “Luonnotar”)

Contemporary composers and researchers are continuing to listen attentively to 20th century music. Does everything in it belong entirely to the past? What entered the annals of music history, and what up until now generates impulses of innovations? The article is devoted to a lesser-known composition by Sibelius – the symphonic poem for soprano and orchestra “Luonnotar” (1913) set to poems in old Finnish from the First Rune of the “Kalevala” by Elias Lönnrot. For the composer himself it became a landmark composition, written, according to his words, “in his own style.” The reason why “Luonnotar” does not attract such attention to itself on the part of researchers as do the other symphonic poems of the innovative triad of the early 1910s (“The Bard” and “The Oceanides”), apparently, is the result of a language barrier. Although Lönnrot’s “Kalevala” has been translated into all European languages, the achievement of Sibelius’ artistic method calls for its analysis in the original language. The article briefly outlines the contours of contemporary scholarly Sibeliana, in correspondence with which “Luonnotar” has the status of an innovative musical score. The style of this composition is analyzed in the aspect of “root” foundation – the tradition of rune singing. The conclusion is arrived at that in the creation of the individual style the decisive significance for Sibelius was contained in the culture of monody chant with the living traditions of rune singing and its characteristic features (modal, rhythmic, form-generating), which in the early 20th century have been comprehended by Sibelius as the foundation of his style aspired to the future.

Keywords: Sibelius, Lönnrot, “Kalevala,” “Luonnotar,” the runes, rune singing.

For citation: Nilova Vera I. "This Composition is Written in 'My Own Style'..." (about Sibelius' Symphonic Poem "Luonnotar"). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 7–15.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.007-015.

...Мне кажется, что у нас не только
два разных способа выразиться,
два разных языка, каждый из которых
поддаётся лишь приблизительному
переводу на другой...
Герман Гессе¹

На музыкальном фестивале в Глочестере 10 сентября 1913 года состоялась премьера нового произведения Сибелиуса – симфонической поэмы «Луоннотар» для голоса и оркестра, написанной для известной финской певицы, сопрано Айно Акте². Спустя месяц (10 октября) в письме к Розе Ньюмарч Сибелиус сообщил о премьере «Луоннотар» как о произведении, написанном в «собственном стиле, который (за исключением друзей) приносит мне так мало признания» [7, р. 176]. Сочинению предшествовали годы неуверенности в себе и болезненные размышления о своём творческом пути³. Спустя столетие после премьеры сочинения сомнения в том, что «Луоннотар» – наряду с симфоническими поэмами «Бард» (1913) и «Океаниды» (1914) – относится к «самым инновационным и дерзновенным партитурам» композитора, уже не возникают [9, р. 197].

Финские и российские исследователи творчества Сибелиуса имели определённое преимущество перед европейскими и американскими в более глубоком познании *живой* рунопевческой традиции, бытовавшей на территории Финляндии и Карелии. Они имели возможность *слышать* (а не только изучать по нотациям) напевы, типологически сходные с теми, которые знал Сибелиус. И хотя сам Сибелиус слышал живую традицию народной музыки, руны и причитания не были для него материалом для создания собственных произведений⁴.

Этот «двуязычный» стиль (по пути которого впоследствии пошёл Барток) формировался в течение 1890-х – начала 1910-х годов и обрёл свой индивидуальный облик в поэме «Луоннотар», написанной и исполненной в год премьеры «Весны священной» Стравинского и спустя менее года после премьеры «Лунного Пьеро» Шёнберга. Признание международным научным сообществом партитуры «Луоннотар» как «инновационной и дерзновенной» означает смену научной парадигмы в международной

сибелиане, но не отменяет актуальности дальнейшего изучения «двуязычия» музыки Сибелиуса как одного из лидеров музыки XX века. Трудности признания этого очевидного факта на протяжении длительного времени обусловлены *двойным двуязычием* Сибелиуса: *вербальным* (финский и шведский языки коммуникации и творчества) и *музыкальным* (западная музыкальная традиция и древний фольклор карелов). Какой бы мощной ни признавалась «корневая» основа музыки Сибелиуса, европейские композиторы и критики слышали её реализацию в сложившейся до Сибелиуса системе западной музыкальной традиции, то есть «изнутри» этой традиции, в которой ассимиляция народной музыки начала происходить ещё в эпоху Средневековья. Сибелиус же на протяжении десятилетий шёл не по пути ассимиляции народной музыки, а в направлении создания собственного стиля, «выраставшего» из традиции рунопения.

Сибелиус-2015. «Перезагрузка»

В 2015 году в рамках юбилейных мероприятий состоялась Шестая Международная конференция, по итогам которой Cambridge Scholars Publishing издало том «Наследие Сибелиуса: к 150-летней годовщине»⁵. По мысли редакторов, содержание сборника представляет собой «моментальный снимок», отражающий современное мышление в области исследований наследия Сибелиуса. Статей, специально посвящённых «Луоннотар», «Барду» и «Океанидам», в сборнике нет, и это подтверждает до конца не изжитый с прошлого века симфониоцентристский фокус исследования роли Сибелиуса в музыке XX века. Тем не менее ряд статей – В. Муртомяки, Р. Вайдберга, Т. Хауэлла, А. Тоола (в которых анализируются произведения разных жанров) – свидетельствует о «перезагрузке» в оценке индивидуально-стилевого пути Сибелиуса в его диалоге с западной традицией

и причастности к современным стилистическим тенденциям, в том числе в «параллелях и контрастах в художественном развитии Сибелиуса и Шёнберга» [9, р. 224]. Хотя критериями в оценке Сибелиуса остаются гармония и лад (включая лады ограниченной транспозиции [8, р. 278]), к ним добавляется «освобождение от традиционных компонентов мелодии, гармонии и ритма» и создание «новых, строго сонорных художественных произведений» [9, р. 233], исследовательский интерес к которым был «подогрет» композиторами второй половины XX века. Внушительный перечень имён *современных* композиторов, названных Муртомяки, а ранее И. Орамо⁶, прямо указывает на то, что в течение XX – начала XXI века шёл активный процесс слухового освоения музыки Сибелиуса и постижения его музыкального мышления.

Название открывающей юбилейное издание статьи Муртомяки манифестирует современный тренд в исследовании наследия Сибелиуса: «“Или/или?” Нет: “И – и”! Сегодняшние проблемы образа Сибелиуса» [5]. Альтернативный подход остался в прошлом, а «моментальный снимок» современного мышления приемлет полноту жанров и ракурсов исследования в системном осмыслении наследия Сибелиуса как феномена музыки XX века. В композиции статьи просматривается приём динамичного панорамирования, посредством которого открываются разные грани образа Сибелиуса. Эффект перезагрузки очевиден (прежде всего) в расширении количества категорий, привлекаемых для определения/уточнения места Сибелиуса в музыке XX века. У Муртомяки категории представлены в парах оппозиций. Таких пар десять: Сибелиус как европейский/финский композитор; как политизированный/аполитичный; урбанист/природоориентированный; «абсолютный»/выразительный или поэтический; симфонист/миниатюрист; незрочный/чувственный; серьёзный/комедийный; христианин/язычник; без «метода»/имеющий «собственный путь» или «найденный метод»; консервативный/прогрессивный [5, р. 4]. Предпочтение, отданное дихотомии «консервативный/прогрессивный» (взамен известной дихотомии «прогресс/реставрация»), выводит обсуждение вопроса о месте Сибелиуса в музыке XX века за пределы прокрустова ложа концепции Адорно. По мнению Муртомяки, «“прогрессивность” или её отсутствие

в какой-то определённый момент истории могут быть пересмотрены, ... поскольку, в конечном счёте, только качество музыки имеет значение» [Ibid., р. 23]. Также «в конечном счёте степень “консерватизма” или “прогрессивности” нивелируется, или перестаёт быть критерием оценки, потому что музыкальная жизнь решает, что является жизнеспособным» [Ibid., р. 24].

Для Тима Хауэлла 150-летний юбилей Сибелиуса стал поводом рассмотреть его музыку в категориях прогрессивный/модернист⁷. Словно вторя позиции Муртомяки, Хауэлл не стал категорично отвечать на вопрос «бросает ли музыка Сибелиуса вызов традиции?», а предпочёл ответить и «да» и «нет» в зависимости от позиции исследователя [4, р. 243], хотя собственную позицию сформулировал так: «...я всё больше нахожу музыку Сибелиуса более современной» [Ibid., р. 255].

Фронтально противопоставил Сибелиуса Шёнбергу Рон Вайдберг. Для обозначения существующей тенденции в отношении Сибелиуса исследователь использовал понятие «индивидуальная современность» (*idiosyncratic modernity*) и отметил влияние Сибелиуса на музыку конца XX века (спектрализм и минимализм) [9, р. 197].

Для понимания высокой оценки «Луонно-тар», данной этой поэме Сибелиусом, необходимо обратиться к ещё одной паре оппозиций Муртомяки, в которой «собственный путь» или «найденный метод» противопоставлены отсутствию «метода». Муртомяки напомнил банальную истину: не все композиторы описывали свой метод или эстетические взгляды. Поэтому тот факт, что Сибелиус не писал ни трактатов, ни учебников, не может быть аргументом против наличия у него собственного метода; «метод может быть встроен и таким образом обнаружен в музыке великого композитора»⁸ [5, р. 21]. В конце раздела о методе Сибелиуса Муртомяки резюмировал: «Фактически, следуя своему художественному кредо в учебной лекции в 1896 году, Сибелиус смог объединить так называемую “западную” музыку, расширенную гармоническую тональность от Листа до Дебюсси, Скрябина и раннего Шёнберга, с его собственными результатами, основанными на финно-карельской модальности с присущими ей возможностями» [Ibid., р. 23]. Ключевыми концептами здесь являются «объединение» (в англ. оригинале – *integrate*) и «собственные находки

Сибелиуса]» (в англ. оригинале – with his own findings). Метод Сибелиуса, следовательно, заключался в создании новой целостности, имеющей эстетическую ценность для композитора и потенциал современной техники композиции. Следующая цитата из лекции Сибелиуса подтверждает и происхождение его метода, и его кредо: «Я долго шёл к утверждению того, что все современные интересные обороты имеют кратковременную ценность, если их корни не лежат в народной музыке» [6, S. 105]. Сибелиусу в 1896 году был 31 год⁹.

«Корневая» основа метода Сибелиуса

Муртомяки точно определил исторический момент эстетической и композиторской зрелости Сибелиуса. В 1896 году у композитора уже были результаты, с которыми в последующие десятилетия активной творческой деятельности Сибелиус развивал свой метод композиции¹⁰. Он был убеждён в том, что «композитор, насквозь пронизанный народной музыкой своей родины, обязательно и естественно имеет другой взгляд на вещи, подчёркивает совсем другие детали, ищет удовлетворение в искусстве совершенно иным способом, нежели другие. В своих произведениях он должен быть, особенно в том, что касается средств выражения, в возможно большей степени свободен от всего локального» [6, S. 103].

Исследование развития самого метода требует анализа каждого произведения Сибелиуса, особенно анализа финноязычных произведений по «Калевале» Лённрота. Но этому процессу должен предшествовать анализ использования результатов в конкретных произведениях, чему и будет посвящено дальнейшее изложение. Но вначале – о лексике, содержащейся в лекции Сибелиуса.

Сохранившийся текст лекции написан по-шведски¹¹. Для подготовки лекции к двуязычному изданию известный финский музыковед И. Орамо перевёл текст на финский язык. Анализ лексики текста лекции показал, что, когда Сибелиус говорил о народной музыке вообще, он использовал понятия *folk* (*folk* (*kansanmusiikki* – народная музыка), *folkton* (*kansansävelmä* – народная мелодия), *folksång* (*kansanlaulu* – народная песня), *folkmelodi* (*kansansävelmä* – народный напев). В разделе, посвящённом древнему пласту народной музыки – рунам (Муртомяки назвал её финно-

карельской), лексика изменилась: *finska folkton* (*suomalaisten kansansävelmä* – финская народная мелодия), *runomelodi* (*runosävelmä* – напев руны), *runosång* (*runolaulu* – рунопение). Исполнителя рун Сибелиус назвал *runosångare* (*runolaulaja* – рунопевец).

Современный финский этномузыколог, специалист по архаичной рунопесенной традиции П. Хутту-Хилтунен в исследовании «Рунопение в западной Беломорской Карелии в XX веке» [2, с. 409] использовал термин *runolaulu* (рунопение). Под «аналитическим понятием *runolaulu*» Хутту-Хилтунен подразумевает «прибалтийско-финскую, обладающую восьмисложным размером песенную поэзию» [там же]. Этномузыколог рассматривает рунопение как *энтитет*: «С точки зрения понимания черт рунопения, понимание совокупной целостности, образуемой пением и стихом, является обязательным» [там же, с. 410]. Рунопение – это и «код формы, материальное выражение, с помощью которого значимые вещи превращаются в предусматриваемые коммуникацией символы» [там же, с. 414].

Хутту-Хилтунен пришёл к выводу о существовании двух типов напева: «напев общего типа и напев свадебнопесенного типа. На оба типа напева могут исполняться все виды песен, однако с учётом того, что эпические песни пелись большей частью на напев общего типа, а свадебные песни – на напев свадебнопесенного типа» [там же, с. 415]. Сибелиус, характеризуя звукоряд рун (*d-e-f-g-a*), упомянул о том, что «когда мелодия (*melodia*) носит обобщающий характер», к пяти ступеням добавляются ещё две (*h-c*).

Положенное в основу поэмы «Луоннотар» повествование о рождении мироздания относится к эпическому жанру, следовательно, создавая поэму, Сибелиус имел в виду напев общего типа. Для напевов этого типа, согласно исследованию Хутту-Хилтунена, типичны двустроичие¹², «разрежение» последнего такта¹³, движение мелодии в пределах 4–7 ступеней, значимость соотношения ладовых опор. В рунопении общего типа мелодия и ритм характеризуются «минималистичной вариативностью»: «простая и эффективная основная мелодия» может иметь большое количество вариаций, а «основной ритм может изменяться с помощью удлинения ударных ритмических единиц» [там же, с. 416]. По форме рунопение на напев общего типа «представляет

собой вереницу строк, однако с тем, что внутри целостной формы обычно образуются тирады»¹⁴ [там же], а сама руна «формируется на протяжении пения, заключаясь в рамки имеющегося в памяти повествования, при помощи использования строк, воспроизводимых по памяти, строк, сочиняющихся при пении, и формульных строк» [там же, с. 419].

Теперь, когда «корневая» основа метода Сибелиуса описана, можно приступить к анализу поэмы «Луоннотар», точнее, к анализу вокальной партии поэмы, так как именно в ней и представлен метод Сибелиуса в аспекте творческого воплощения традиции рунопения. Внимание будет сосредоточено на первых двух строфах и связке между ними. Этого объёма аналитического материала достаточно для того, чтобы понять направление поисков Сибелиусом собственного стиля и результат этих поисков.

«Луоннотар» и традиция рунопения

Стихи для поэмы «Луоннотар» Сибелиус взял из первой руны «Калевалы», повествующей о рождении мира из яйца птицы. Создавая эту руну, Лённрот использовал карельскую версию мифа. Любопытно, что для приложения к двухтомному изданию «Калевалы» (1894–1895) Сибелиус отобрал руны, представляющие, главным образом, карельскую рунопевческую традицию. Он был убеждён в том, что «финская народная тональная система уникальна», но в своих произведениях композитор «должен быть, особенно в том, что касается средств выражения, в возможно большей степени свободен от всего локального» [6, S. 103].

Сибелиус сократил лённротовскую руну, но сохранил в «Луоннотар» строфическую структуру, характерную для рун. Освобождаясь от всего локального, композитор нарушил традиционную для рун структуру строфы¹⁵.

Начальная строфа Сибелиуса состоит из пяти строк. Ниже приведён фрагмент из первой руны «Калевалы», курсивом выделены строки, объединённые Сибелиусом в строфу.

Лённрот. «Калевала». Стихи 111-120:

*Olipa impi, ilman tyttö,
kave luonnotar korkea.
Piti viikoista pyhyyttä,
iän kaiken impeyttä
ilman pitkillä pihoilla,
tasaisilla tanterilla.
Ikävystyi aikojansa,*

*Дева юная природы,
дочь воздушного простора,
долго святость сохраняла,
весь свой век блюла невинность
во дворах больших воздушных,
среди полей небесных ровных.
Жизнь наскучила такая,*

*ouostui elämätänsä,
aina yksin ollessansa,
impenä eläessänsä
ilman pitkillä pihoilla,
avaroilla autioilla.*

*опостылела девице.
Стало скучно, одиноко
непорочной оставаться
среди дворов больших воздушных,
среди полей небесных ровных.*

У Лённрота первая строка отделена от второй запятой, а после второй строки поставлена точка. Таким образом Лённрот смоделировал структуру карельского двустрочного напева. У Сибелиуса после первой строки стоит точка, тем самым моделируется структура однострочного напева как первоосновы всей сибелиусовской строфы. Напев имеет восходяще-нисходящую направленность. Главная опора *fis*¹⁶ имеет три самоповторения, но все они приходятся на слабые доли такта. В конце напева отсутствует традиционное «финское окончание», типичное для пятидольного тактового размера, от которого Сибелиус здесь отказался. В напевах рун побочная опора маркируется. В анализируемой структуре Сибелиуса равное количество самоповторений имеют II ступень (секундовое соотношение главной и побочной опоры) и III ступень (терцовое соотношение опор). В первой строке Сибелиус использовал пять ступеней и сохранил характерную для начала звукоряда руны последовательность тон–полутон (*d–e–f*), но сместил эту последовательность относительно начала звукоряда: *cis–e–fis–gis–a*. Ни главная, ни претендующие на побочную опору ступени не являются убедительными, поэтому требуется дальнейшее мелодическое движение для прояснения ситуации с главной опорой лада.

Мелодия второй строки характеризуется наличием скачков (нисходящие квинты, восходящая последовательность квинты и терции). Здесь расширяется звукоряд (*h*) и, по сравнению с мелодией первой строки, изменяется количество самоповторений I, II и V ступеней. Мелодия третьей строки является неточной секвенцией мелодии второй строки с маркированием III ступени. Секвенция одновременно указывает и на модуляцию в формообразовании, и на сохранение преемственности с многострофными рунами, в которых может повторяться мелодия второй строки. Секвенция приводит к расширению звукоряда (*dis*) и привнесению дорийской окраски. Четвёртая и пятая строки объединены единой мелодической линией. Мелодия четвёртой строки начинается как секвенция третьей строки и достигает кульминации на *g*, после чего следует зигзагообразный спад вновь к *g*, но

октавой ниже с последующим полутоновым спуском и остановкой на *fis*, устойчивость которого усилена ритмом и гармонией. В обоих случаях тон *g* ритмически укрупнён. В этом усматривается нарушение ладовых особенностей рун. В рунах «основная функция полутоновых шагов в напеве – скольжение, они связывают между собой микроинтонации, субпопевочные обороты. Полутоном не входит в их “плоть”, он остаётся на стыках – в стороне от интонационно значимых моментов распева – он *нерелевантен*» [3, с. 41]. При этом в рунах, в отличие от мелодии Сибелиуса, «главная опора никогда не вводится полутоновым спуском», «фригийский оттенок... окрашивает не собственно развёртывающуюся интонацию, а лишь звукоряд» [там же]. У Сибелиуса же фригийский оттенок окрашивает именно живую интонацию (пример № 1).

Пример № 1 Я. Сибелиус. «Луоннотар», сопрано соло, такты 9–22

Tempo moderato

mp

8

O - li - pa im - pi Il - man tyt - tö. Ka - ve,

12

poco a poco cresc.

Luon - no - tar ko - re - a, Ou - os - tui e - lä - mä - tään

16

f

ai - - - na yk - sin ol - les - san - sa

20

a - va - roil - la au - ti - oil - la.

Анализ первой строфы показал, что при *сохранении* принципов, свойственных рунам (строфичность, переменность ладовых опор, звукоряд эолийского лада, при достройке – дорийского), и, одновременно, *нарушении* стереотипной модели рун (пятистрочная строфа, ослабление ритмической поддержки опор в мелодии первой строки, изменение функции полутона) Сибелиус создавал музыку, отмеченную печатью индивидуального стиля.

Во второй строфе повествуется об обитании Девы воздуха в морской стихии. Спокойное повествование в первой строфе здесь сменилось описанием беспокойного ожидания рождения плода от непорочного зачатия. В вокальной мелодии существенные изменения происходят в конце пятой строки. Низкая вторая ступень *g* не опустилась в тонику *fis* (как это было в конце первой строфы). Последовал нисходящий скачок на *c*, а затем восходящее движение от *e* к *g*.

Образовалось мажорное трезвучие *c–e–g*, находящееся в тритоновом соотношении с началом второй строфы и основной тональностью поэмы *fis moll*. Здесь Сибелиус вступил в область хроматики.

Последующая двустрочная структура не является вариантом (пусть даже сокращённым) предыдущих строк и в этом отношении «выпадает» из заданной изначально структуры «темы с вариациями». Она выполняет функцию связи-перехода от повествования к прямой речи Девы воздуха, её жалобе и обращению к богу Укко¹⁷. Связка-переход отделена и от предыдущей строки, и от последующей. Но в этой структуре сохраняются, как в рунах, две опоры. Связка начинается трезвучием *C dur* и, проходя через трезвучие *D dur*, устремляется к вершине *fis*² с остановкой на ней. Затем посредством маркированного *полутона* на коротком участке формы через секвенцирование совершается мелодическая модуляция в *b moll*¹⁸. В этой тональности начинается вторая строфа. Полутоном в данной строфе является интонационно значимым моментом, причём гораздо более значимым, чем в первой строфе. Принципиальные изменения, происшедшие в этой строфе, относятся не только к смене тональности, но также к ритмической стороне и жанровой модели. Преобладают хореические восходящие и нисходящие интонации разного интервального объёма, разделённые восьмыми паузами. Естественным результатом накопления «тяжести вздохов» является нисходящее движение мелодии в объёме, превышающем октаву. Это происходит в момент обращения к богу Укко («Ой ты, Укко, бог верховный! / Приходи на зов в несчастье»). В исследовании Т. Краснопольской причетная мелодика охарактеризована как «внешне... принципиально отличная от мелодики рун. Бесконечное повторение в напеве причитания похожих друг на друга мелодических фраз, которое образует развёрнутые, разновеликие построения, создаёт впечатление импровизационной свободы» [1, с. 120].

Наименьшей структурной единицей напева причитаний являются мелодические обороты (ячейки), которые совпадают со словоразделом. У Сибелиуса (как и в случае с полутоном) это свойство напева маркировано: границы мелодических оборотов совпадают не только со словоразделом, но и со слогоразделом. При сохранении ритмической структуры мелодических



оборотов «четверть–восьмая» интервальный объём варьируется, образуя сегменты разных ладовых структур. В моноречитации Девы воздуха полутон образует не только шаг смещения ячейки, но и качество самой конструкции. В первом случае, выполняя функцию скольжения, он связывает целотоновые последовательности, во втором случае полутон является частью звукоряда полутон–тон.

В следующем примере (пример № 2) художественная задача воплощения превращения яичного белка в луну решена посредством зеркально-симметричной структуры, выстраиваемой из последовательности полутонов, тонов и полутонаторонов. В рассматриваемой строфе осуществлён ладовый синтез, мотивированный художественной идеей.

Пример № 2

Я. Сибелиус. «Луоннотар»,
такты 194–206

Анализ черт рунопения в поэме «Луоннотар» показал, что поиски собственного стиля Сибелиус осуществлял в *монологической* культуре, сохранившей *живую* традицию рунопения, что открывало композитору возможность творчески преобразовывать модель карельских рун и причитаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений // Гессе Г. Избранное [пер. с нем.] / сост. и предисл. Н. Павловой. М.: Радуга, 1991. С. 273.

² В программе вечернего концерта это произведение было названо «Новая сцена для сопрано и оркестра». См.: URL: <http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/4733/> (Дата обращения: 28.04.2018). Дирижировал мировой премьерой «Луоннотар» британский органист, дирижёр и композитор А. Херберт Брюэр, долгие годы руководивший «Фестивалем трёх хоров». Такое название, вероятно, преследовало коммерческую цель. Публика ранее слышала Акте, исполнившую на фестивале финальную сцену из «Саломеи» Штрауса. Сам же Брюэр знал авторское название произведения, и в письме к Сибелиусу от 5 августа 1913 года он сообщил композитору о том, что Акте рассказала ему о «новом произведении “Луоннотар” для сопрано и оркестра» [7, р. 176]. На следующий день после премьеры в газете «The Times» произведение Сибелиуса было названо «tone-poem “Luonnotar”» [Ibid., р. 177]. В каталоге Дальстрёма также указана англоязычная версия названия жанра («Тоне роет») и англоязычная версия названия произведения («The Spirit of Nature») (Dahlström Fabian. The Works of Jean Sibelius. Helsinki: Sibelius-Seura, 1987, р. 105).

³ Hepokoski J. Sibelius: Symphony № 5. Cambridge University Press, 1993, р. 10–11.

⁴ На разницу между материалом и живой традицией указывал Асафьев. Объясняя, почему «Бориса Годунова» Мусоргского надо исполнять в подлинном виде, он писал: «Не Мусоргский стал выразитель-

нее, а стиль Римского-Корсакова углубился и вырос, когда произошло слияние музыки Мусоргского как материала (а не как омузыкаленного мира идей и переживаний композитора) с приёмами сочинения Римского-Корсакова. “Борис” же Мусоргского остался существовать сам по себе» (Игорь Глебов. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М.: Музгиз, 1928. С. 15).

⁵ Jean Sibelius’s Legacy. Research on his 150-th Anniversary. Ed. by Daniel Grimley, Tim Howell, Veijo Murtomäki and Timo Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, 2017. 401 p.

⁶ Орамо писал, что «современные композиторы раньше, чем исследователи, услышали новаторские качества музыки Сибелиуса». В их числе датчанин Пер Нёргор (Per Nørgård), француз Юг Дюфур (Hugues Dufourt), Тристан Мюрай (Tristan Murail) и Жерар Гризе (Gérard Grisey), британцы Питер Максвелл Дэвис (Peter Maxwell Davies), Джордж Бенджамин (George Benjamin), Оливер Нассен (Oliver Knussen) и Джулиан Андерсон (Julian Anderson). См.: Oramo I. The Sibelius Problem // Studies in Music and Others Writings. URL: <https://relatedrocks.wordpress.com/2007/10/01/the-sibelius-problem/> (16.06.2018). Муртомяки также затронул вопрос о влиянии музыки Сибелиуса на современных композиторов и назвал ряд имён, включая и тех, о ком упомянул Орамо [5, р. 24].

⁷ Хауэлл дал следующее определение модернизма: «Музыкальный модернизм – это творческий процесс, способ мышления, посредством которого композитор пытается бросить вызов традиции» [4, р. 234].

⁸ Смысл выражения «метод может быть встроены» понятен из предыдущих рассуждений Муртомяки

о том, что не все композиторы излагали свои взгляды в теоретических работах. Синонимом методу здесь является оригинальная техника композиции, которая формировалась у Сибелиуса на протяжении десятилетий.

⁹ О том же, но иначе Муртомяки написал, рассматривая оппозицию консервативный/прогрессивный: «Собственный “прогрессивный” путь Сибелиуса был основан на идее объединения ладов народной музыки и их гармонизации с функциональной гармонией, создании таким образом языка, при котором гармоническая тональность или собственная неомодальность Сибелиуса могут управлять произведением» [5, p. 24].

¹⁰ Здесь в первую очередь нужно упомянуть о музыкальном приложении к двухтомному финскому изданию «Калевалы» (1894–1895), в которое вошли 17 мелодий. Подробнее об этом см.: Южак К. И. Вариация на тему «Сибелиус и фольклор» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: сб. науч. ст. Петрозаводск; СПб., 1998. С. 5–17.

¹¹ О содержании лекции Сибелиуса см.: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. С. 142–150.

¹² В российском этномузыковедении используется термин «стиховой напев» (Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. С. 14).

¹³ Хутту-Хилтунен здесь имеет в виду аугментацию двух последних слогов строки.

¹⁴ Строки или части строк, которыми пользуется исполнитель при пении, Хутту-Хилтунен называет формулами.

¹⁵ Краснопольская пишет, что в рунах обычно строфовой напев состоит из двух стихов, которым соответствуют два мелодических звена с окончанием первого звена на второй или четвёртой ступени лада и второго звена на главной опоре лада. При разрастании строфы до трёх-четырёх стихов повторяется либо первое звено, либо второе (Краснопольская Т. В. Указ. соч. С. 13). Для карельской рунопевческой традиции характерны «двустрочные напевы с восьмисложной строкой, в пяти- либо трёхдольном тактовом размере, с побочной опорой на II ступени» (Южак К. И. Указ. соч. С. 12).

¹⁶ Поэма «Луоннотар» написана в тональности *fis moll*.

¹⁷ Весьма вероятно, что идея перехода возникла у Сибелиуса под влиянием поэмы Листа «Лорелея».

¹⁸ Здесь также очевидно влияние Листа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснопольская Т. В. Певческое искусство народов Северо-Запада России: Исследования. Статьи. Петрозаводск: Verso, 2013. 184 с.
2. Хутту-Хилтунен П. Рунопение Западной Беломорской Карелии в XX веке [Pekka Huttu-Hiltunen. Länsivienenalainen Runolaulu 1900-luvulla] / пер. с фин. М. Кемпинен // Kuhmo. Sibelius-Akatemia. Juminkeko, 2008. С. 404–437.
3. Южак К. И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальные культуры. Проблемы национальной традиции и межкультурных взаимодействий / сост. В. И. Нилова. Петрозаводск, 1989. С. 30–48.
4. Howell T. Jean Sibelius: Progressive or Modernist // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 241–255.
5. Murtomäki V. "Either/Or?" No: "Both – And"! Current Challenges of the Sibelius Image // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 2–24.
6. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. 1980. No. 2. S. 87–105.
7. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 312 p.
8. Tool A. Jean Sibelius and the Modes of Limited Transposition // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 273–282.
9. Weidberg R. Sibelius and Shownberg // Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary / Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 221–240.

Об авторе:

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru



REFERENCES

1. Krasnopol'skaya T. V. *Pevcheskoe iskusstvo narodov Severo-Zapada Rossii: Issledovaniya. Stat'i* [The Art of Church Singing of the Peoples of the North-West of Russia: Studies. Articles]. Petrozavodsk: Verso, 2013. 184 p.
2. Khuttu-Khiltunen P. Runopenie Zapadnoy Belomorskoy Karelii v XX veke [Pekka Huttu-Hiltunen. Rune-Singing of Western Karelia Near the White Sea in the 20th Century]. Translated from the Finnish by M. Kempinen. *Kuhmo. Sibelius-Akatemia* [Kuhmo. The Sibelius Academy]. Juminkeko, 2008, pp. 404–437.
3. Yuzhak K. I. O ladovom i melodicheskom stroenii runicheskikh napevov [On the Modal and Melodic Structure of Runic Melodies]. *Russkaya i finskaya muzykal'nye kul'tury. Problemy natsional'noy traditsii i mezhkul'turnykh vzaimodeystviy* [Russian and Finnish Musical Cultures. Issues of National Tradition and Intercultural Interactions]. Ed. by V. I. Nilova. Petrozavodsk, 1989, pp. 30–48.
4. Howell T. Jean Sibelius: Progressive or Modernist. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 241–255.
5. Murtomäki V. "Either/Or?" No: "Both – And"! Current Challenges of the Sibelius Image. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 2–24.
6. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen. *Musiikki*. 1980. No. 2. S. 87–105.
7. *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939*. Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 312 p.
8. Tool A. Jean Sibelius and the Modes of Limited Transposition. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 273–282.
9. Weidberg R. Sibelius and Shownberg. *Jean Sibelius's Legacy. Research on his 150th Anniversary*. Ed. By D. Grimley, T. Howell, V. Murtomäki, T. Virtanen. Cambridge Scholars Publishing, pp. 221–240.

About the author:

Vera I. Nilova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8056-6076**, inverafox@mail.ru



О. В. НИКИФОРОВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0003-1136-972X, olga.nikiforova@glazunovcons.ru

Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова

Автор статьи рассматривает двенадцать камерно-вокальных циклов, написанных Дмитрием Смирновым с 1973 по 2017 год, на слова У. Шекспира, У. Блейка, С. Кольриджа, Дж. Джойса, К. Рейн, М. Басё, К. Иссы, Ф. Гёльдерлина. Большая роль иноязычных циклов в творчестве Смирнова обусловлена тем, что в них различными способами реализуется важнейшая для композитора проблема интерсемиотического перевода.

В статье анализируются лексические и семантические особенности поэтических текстов циклов, звучащих на английском, японском и немецком языках, и влияние этих особенностей на выбор определённых музыкально-выразительных средств и композиционных техник. Так, найдена параллель между вербальным и музыкальным полиязычием, характеризуется воздействие лексико-семантического поля «природа» на широкое использование звукоизобразительных, сонорных и алеаторных приёмов, отражение стремления поэтов к мифотворчеству и символизму в применении визуальных знаков и элементов инструментального театра. Важную роль в формировании особого пристрастия Смирнова к серийности сыграли занятия с Филиппом Гершковичем – продолжателем традиций композиторов-нововенцев. В мелодике, способах работы с серийным рядом, полифоничности, миниатюрности форм воплотилось влияние творчества Антона Веберна.

Ключевые слова: композитор Дмитрий Смирнов, вокальный цикл, полиязычие, серийность, модальность, сонорика, звукоизобразительность, инструментальный театр, Уильям Блейк, Мацуо Басё.

Для цитирования: Никифорова О. В. Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 16–25. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.016-025.

OLGA V. NIKIFOROVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1136-972X, olga.nikiforova@glazunovcons.ru

Interpretation of Texts in Other Languages in Dmitri Smirnov's Vocal Cycles

The author of the article examines twelve chamber-vocal cycles written by Dmitri Smirnov from 1973 to 2017 to texts by William Shakespeare, William Blake, Samuel Taylor Coleridge, James Joyce, Kathleen Raine, Matsuo Basho, Kobayashi Issy, Friederich Holderlin. A large portion of text in other languages in music by Smirnov by the fact that the problem of intersemiotic translation, which is most significant for the composer, is realized in it by various means.

The article analyzes the lexical and semantical peculiarities of the poetical texts of the vocals cycles, which are performed in English, Japanese and German, and the influence of these peculiarities on the choice of certain musically expressive means and compositional techniques. Thus the parallel between verbal and musical poly-linguinity is found, the impact of the lexical-semantic field of “nature” on broad usage of sound-depictive, sonar and aleatory techniques, the reflection of the aspiration of the poets towards myth-creation and symbolism in the usage of visual signs and elements of instrumental theater. An important role in the formation of the special fascination on the part of Smirnov to the serial technique was played by his lessons with Philip Herschkowitz, the continuer of the traditions of the composers of the Second Viennese School. The methodology, means of work with the twelve-tone series, the contrapuntal qualities, and the miniature forms demonstrate the manifestation of the influence of the music of Anton Webern.

Keywords: composer Dmitri Smirnov, song cycle, poly-lingual text setting, serialism, modality, sonorism, sound-pictorial quality, instrumental theater, William Blake, Matsuo Basho.

For citation: Nikiforova Olga V. Interpretation of Texts in Other Languages in Dmitri Smirnov's Vocal Cycles. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 16–25. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.016-025.

Дмитрий Николаевич Смирнов (р. 1948) относится к поколению «постшестидесятников». Стиль композитора сформировался под влиянием таких его старших современников, как Э. Денисов, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Н. Сидельников, В. Сильвестров, Ю. Холопов, Ф. Гершкович во время учёбы в Московской консерватории и при общении в Домах творчества Союза композиторов СССР. Наиболее важными этапами первого – отечественного – периода творческой биографии композитора являются: работа редактором в издательстве «Советский композитор» (1973–1980), постановка опер «Тириэль» и «Тэль» на сюжеты Уильяма Блейка во Фрайбурге и Лондоне (1989), участие в организации новой Ассоциации современной музыки (1990).

Рубежной датой для Смирнова стал 1991 год, когда он вместе с семьёй переехал в Великобританию, где работал в Кембриджском и Килском университетах, в Голдсмитском колледже Лондонского университета. Благоприятные условия для творчества и исполнения произведений способствовали продуктивности зарубежного периода: за 24 года на родине создано 59 опусов, за то же время в Англии – более 120. После переезда Смирнов работал над многочисленными заказами от BBC, BBC Proms, Немецкого радио, Бродски-Квартета, ЭКСПО-2000, оркестров Лондона, Амстердама, Женевы и других европейских и американских музыкальных организаций и фестивалей.

Для творчества Смирнова характерно взаимодействие семиотических систем разных видов искусства: музыки, поэзии, прозы, живописи. Обогащение сочинений в жанрах «чистой» музыки конкретными понятийными смыслами происходит несколькими способами: при помощи программных заголовков, формирования музыкального материала на основе монограмм, техники криптофонии¹, ритмического кода азбуки Морзе. Сам композитор пишет, что «легко мог бы представить себя в роли поэта, поэта-переводчика, писателя, живописца, исследователя в какой-нибудь области искусства» [5, с. 46]. Действительно, язык всегда занимал важное место в творчестве Смирнова, что подтверждается его деятельностью в качестве музыкального и литературного критика, поэта-переводчика. Литературное дарование композитора и его склонность к музыковедческой деятельности отмечал Ю. Холопов в статье «Наши в Англии» [7].

Ещё в 1968 году, во время учёбы в консерватории, Д. Смирнов начал заниматься переводом поэзии У. Блейка и находил это занятие «чем-то похо-

жим на сочинение музыки» (цит. по: [5, с. 62]). Во время работы над первым циклом на стихи английского романтика «Времена года» увлечение «переросло в обращение в Блейковскую веру» [там же, с. 81]. Именно работа с творческим наследием поэта стала одной из причин переезда композитора в Англию и способствовала получению стипендии в Кембридже. В зарубежный период творчества композитор начал наиболее активно работать над переводом как малоизвестных в России английских поэтов XVI–XVIII веков (среди них Ф.-Г. Брук, Р. Геррик, К. Смарт, Т. Чаттертон, Т. Грей), так и более популярных (Р. Бёрнс, Э. Лир, Л. Кэрролл). Кроме этого, Смирнов обращается к творчеству американских (Г. Лонгфелло, Э. А. По, О. Нэш, У. Х. Оден), ирландских (Дж. Джойс, У. Б. Йейтс) авторов. Важной частью деятельности Смирнова является изучение особенностей японской поэзии и переводы хайку М. Басё. Композитору принадлежат переводы на русский и английский языки почти 450 хайку², сделанные под редакцией знатока японской поэзии Исао Ясуды.

Такой большой объём работы с поэтическими текстами может быть обоснован тем, что их перевод Смирнов находит близким к сочинению музыки и считает возможным также перевод музыкального текста на языки других искусств. Несомненно, что кропотливая работа над переводами³ помогла композитору лучше понять особенности иноязычной поэзии.

Большая роль иноязычных камерно-вокальных циклов в творчестве Смирнова определяется не только их количеством, но и тематическим разнообразием, влиянием на произведения других жанров⁴. В каталоге сочинений, составленном самим композитором, можно найти более двадцати циклов, написанных на иностранных языках. Но некоторые циклы, имея собственные названия, являются редакциями или переложениями одного исходного сочинения. Например, цикл «Dream Journey» («Грёзы скитаний») ор. 140 на семнадцать хайку М. Басё стал основой для ещё четырёх вокальных циклов, отличающихся количеством номеров и инструментальным составом⁵, а «Удивительные истории» ор. 46с – для «Wonderful Stories»⁶ ор. 63а. Также композитором были созданы переложения семи циклов для иного исполнительского состава, а один цикл был сочинён в соавторстве с Еленой и Алисой Фирсовыми⁷. Всего же к началу 2017 года Смирновым написано двенадцать оригинальных иноязычных вокальных циклов (см. таблицу 1).

Таблица 1. Иноязычные камерно-вокальные циклы Д. Смирнова

Название цикла	Год создания	Источник текста	Исполнительский состав
«Среди звёзд» op. 12 / op. 12a / op. 12b	1973 (ред. 1999, 2012)	шесть хайку К. Иссы на яп. языке ⁸ и в переводе В. Марковой	голос, флейта, фп. / голос, аккордеон / голос, баян, скрипка
«The Seasons» («Времена года») op. 28	1979	четыре стихотворения У. Блейка ⁹ на англ. яз. и в переводе Д. Смирнова	голос, флейта, альт, арфа
«Schicksalslieder» («Песни судьбы») op. 31	1980	четыре стихотворения Ф. Гёльдерлина на нем. языке и в эквиритмичном переводе Д. Смирнова	голос и орган
«Fearful Symmetry» op. 32 / op. 32a	1981 (ред. 2003)	шесть стихотворений У. Блейка ¹⁰	голос и орган / голос и фп.
«The Visions of Coleridge» op. 48	1987	пять отрывков из сочинений С. Кольриджа	голос и 10 инструментов ¹¹
«Songs of Love and Madness» («Песни любви и безумия») op. 49	1988	четыре стихотворения У. Блейка ¹² на англ. языке и в эквиритмичном переводе Д. Смирнова	голос, кларнет, челеста, арфа, струнное трио
«Short Poems» op. 60 / op. 60a	1991	пять стихотворений К. Рэйн	голос и фп. / голос, 2 кларнета, альт, виолончель, контрабас
«Three Blake's Songs» op. 61 / «Four Blake's Songs» op. 61a	1991 (ред. 2010)	три / четыре стихотворения У. Блейка	сопрано, 2 кларнета, альт, виолончель, контрабас / сопрано, струнный квартет
«Ariel's Songs» op. 76	1993 (ред. 2003, 2013)	четыре песни Ариэля из «Бури» У. Шекспира	контратенор, 2 блокфлей- ты, виолончель, клавесин ¹³
«Twilight» op. 113	1998 (ред. 2000)	пять стихотворений Дж. Джойса ¹⁴	сопрано, флейта, кларнет, перкуссия, фп., скрипка, виолончель
«Dream Journey» («Yume wa karen wo», «Грёзы скитаний») op. 140 / op. 140e	2004	семнадцать хайку М. Басё на яп. языке и в эквиритмич- ном переводе Д. Смирнова на рус. и англ. яз.	голос, флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фп. / голос и фп.
«Proverbs of Hell» Первая тетр. – op. 151, Вторая тетр. – op. 185 Третья тетр. – op. 186	2007, 2016	пятнадцать «Пословиц ада» ¹⁵ из книги «Бракосочетание рая и ада» У. Блейка	голос и фп.

Все иноязычные циклы Смирнова монографичны¹⁶. В большинстве полиязычных циклов, за исключением самого раннего («Среди звёзд»), используются переводы композитора. По языку поэтических источников циклы могут быть разделены на три группы.

1. *Английские циклы.* В этой группе преобладают сочинения, вдохновлённые творчеством У. Блейка. Увлечение поэзией и прозой английского романтика началось в 1968 году с переводов

его стихотворений. В 2015 году Смирнов писал о том, что и сейчас блейковские «идеи продолжают быть в центре моего внимания. Как и раньше, они оказывают большое влияние на мою музыку, а также на всё, что я делаю» [5, с. 115–116]. В избранных композитором источниках большую роль играет аллегоричность образов и использование особых блейковских символов. Основными тематическими линиями циклов являются гуманизм, дисгармония мира, свобода любви, протест

против религиозных запретов. Другие четыре цикла группы – на слова С. Кольриджа, К. Рэйн, У. Шекспира, Дж. Джойса – создавались на заказ, при этом композитору были заранее предложены тембр вокального голоса и приблизительный состав инструментального ансамбля.

2. *Японские циклы.* Оба цикла полиязычны, «Грёзы скитаний» снабжён эквиритмичными переводами со старояпонского языка на русский и английский. В японских циклах отразились образы, наиболее характерные для поэзии хайку и танка, – в них раскрываются красота и поэтичность окружающего мира и простых повседневных событий.

3. *Немецкий цикл.* К написанию «Schicksalslieder»¹⁷ («Песен судьбы») на слова Фридриха Гёльдерлина, современника Блейка, Смирнова подтолкнуло прочтение романа немецкого романтика «Гиперион, или Отшельник в Греции». Этот роман поразил композитора, его жену и коллегу Елену Фирсову своей «глубинной таинственностью» [5, с. 87]. Музыкальная концепция цикла предопределена антиномиями поэтического текста: цветущей природе, счастью, свету, музыке, лету и юности противопоставляются обыденность мира людей, зима, темнота, тишина и смерть.

Во всех циклах отсутствует сюжетная связь между номерами. Композитор отбирает подходящие по концепции или настроению самостоятельные литературные сочинения разных лет или группирует фрагменты из произведений одного автора. Примером первого подхода является цикл «Грёзы скитаний», где из огромного массива наследия Басё использованы лишь семнадцать хайку (пять в первой части, семь во второй, пять в третьей), поскольку структурной идеей цикла является отражение строения нормативного хайку, содержащего семнадцать слогов.

Другой подход характерен для цикла «The Visions of Coleridge» (op. 48), где в качестве поэтической основы используются фрагменты из наиболее значительных поэм – «Сказание о старом мореходе» и «Кристалль», семь строк из стихотворения «Картина» («The Picture or the Lover's Resolution»), отрывок из письма к другу поэта Томасу Пулю («Letter to Thomas Poole»), а также единственное цельное сочинение – «Эпитафия». Все песни этого цикла объединяют характерные для мировоззрения и эстетики Кольриджа темы одиночества романтического героя, разрушения юношеских надежд, обращения к христианской вере.

В вербальных текстах циклов всех трёх групп существенное место занимает воплощение лексико-семантического поля «природа». Если в случае с японскими источниками внимание к образам природы обусловлено влиянием синтоизма¹⁸, то в творчестве европейских поэтов нашла отражение неоплатоническая трактовка природы, обращение к которой роднит сочинения Блейка, Гёльдерлина и Кольриджа [3]. Не случайным оказывается и использование песен Ариэля из шекспировской «Бури», в образе которого персонифицируются как силы природы, так и свобода человеческого творчества.

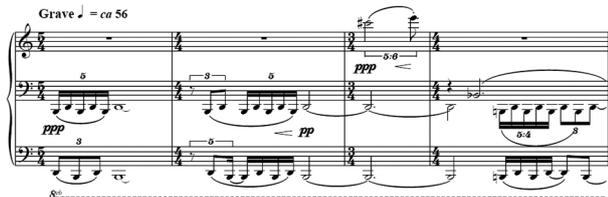
Музыкальная реализация образов природы редко связана со звукоизобразительными элементами, которые появляются вслед за текстом последовательно или используются на протяжении всей миниатюры. Звукоизобразительность свойственна для циклов всех трёх групп, но ярче всего реализуется в «японских» циклах. Один из таких примеров – № 15 «Dead Leaves» («Мёртвые листья») из цикла «Dream Journey» (см. пример № 1). Все песни этого цикла миниатюрны и основаны на серийной и модальной техниках. Образ шуршащей опавшей листвы создан при помощи вязкой полифонической фактуры, в которой остигательно проводятся терцовые сегменты серии – P_d ; *d, h, b, des, g, e, es, a, c, as, f, fis*. Структура серии основана на сцеплении терций с секундами и тритонами, при этом образуются три четырёхзвучные «мертвенные» фигуры креста, в каждой из которых есть Веберн-группа (3-1) и ладовый ориентир (*h moll* гармонический, *e moll* гармонический, *f фригийский*). В песне использованы 4 родственных серийных ряда: P_d и R_{fis} (функция центрального элемента), I_{cis} и IR_a (производный элемент), а также половина ряда P_g (контрастный элемент), высотное положение которого обусловлено проведением на слове «Бог» (яп. *Kami*, англ. *God*) во всех трёх вариантах текста:

Rusu no ma ni
aretaru **kami** no
ochiba kana.

The god is absent here...
dead leaves are piling
and all is deserted.

Богом позабыт
этот край, где лишь листва
мёртвая шуршит.

Пример № 1 Д. Смирнов. «Dream Journey»,
№ 15 «Dead Leaves», т. 1–4



Гетерофонное полимотивное звучание аккомпанемента прерывается только в предыктовом разделе на слове «мёртвая» (яп. *Oshiba*, см. пример № 2) – в крайних регистрах застывают призрачно-тихие аккорды, основанные на симметричном расположении соседних звуков I_{cis} (номера звуков в серии от верхнего нижнему: 8-2-11-3, 4-5-1-9).

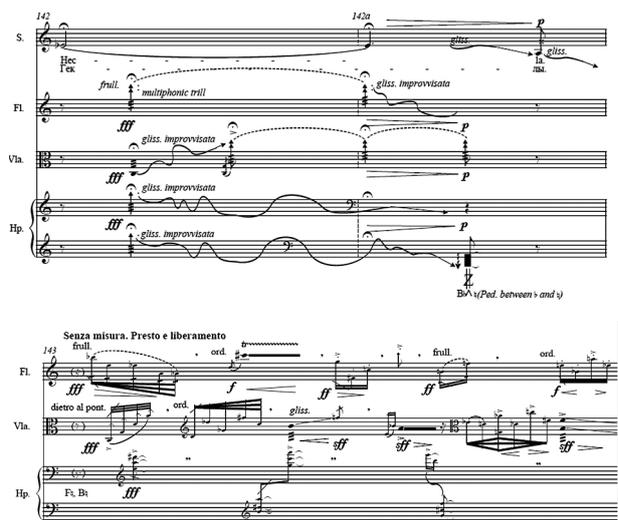
Пример № 2 Д. Смирнов. «Dream Journey»,
№ 15 «Dead Leaves», т. 43–47



В четырёх циклах, специально созданных с ансамблевым инструментальным сопровождением («The Seasons», «Ariel's Songs», «Four Blake's Songs», «Twilight»), звукоизобразительные эффекты достигаются сочетанием сонорных и, в некоторых случаях, алеаторных приёмов с серийностью. Структура используемых рядов часто концептуальна: в «The Seasons» идея постоянного перехода, круговорота времён года воплощается в отборе таких соседних рядов, последние и первые звуки которых совпадают, образуя цепи родственных рядов. Примером такого синтеза является квазимпровизиционный эпизод бури в коде из № 4 «To Winter». Песня основана на серии, построенной по принципу последовательного сцепления «холодных» интервалов тритона и малой секунды: $P_c - c, fis, g, cis, d, as, a, es, e, b, h, f$. Симметричность серии сделала возможным использование только 24 рядов, поскольку прямая и инверсионная формы равны их ракоходам. Кроме точных и сокращённых проведений рядов, важную роль в фактуре играют остигатные звучания серийных групп, внесерийные контрапункты, в которых серийный ряд используется как основа для ладового звукоряда. В коде песни

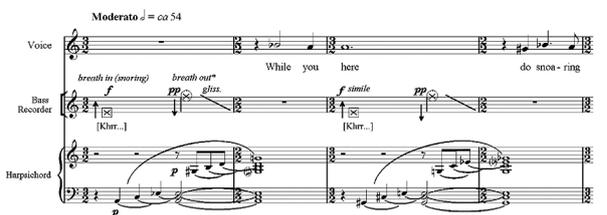
(см. пример № 3) постепенно угасающая морская буря изображена при помощи необычных способов звукоизвлечения и импровизационной свободы, не отменяющих строгое проведение серии в партиях флейты (I_b, I_c) и альта (I_{fis}, I_{es}).

Пример № 3 Д. Смирнов. «The Seasons»,
№ 4 «To Winter», т. 142–143



Звукоизобразительность не всегда связана с образами природы – в № 3 «While you here do snoring lie» (цикл «Ariel's Songs», см. пример № 4) при помощи сонористических приёмов у басовой блокфлейты («Khr...» на выдохе и мультифонники глissандо на выдохе) и арпеджиато арфы передаётся посапывание спящих Алонзо и Гонзало, к которым обращается главный герой.

Пример № 4 Д. Смирнов. «Ariel's Songs»,
№ 3 «While you here do snoring lie», т. 1–4



В данном цикле при помощи звукоизобразительности происходит театрализация исполнительского процесса: в № 1 «Come unto these yellow sands» после того, как Ариэль просит прислушаться к окружающим звукам, музыканты начинают «лаять» и «кукарекать» (см. пример № 5), а в № 2 и № 3 солист, в соответствии с текстом, сопровождает пение звоном колокольчика.

Пример № 5 Д. Смирнов. «Ariel's Songs»,
№ 1 «Come unto these yellow sands», т. 44–49



Ещё одной особенностью поэтики иноязычных циклов является полиязычие четырёх из них и обращение к аутентичным вариантам вербального текста: циклы «Dream Journey» и «Ariel's Songs» звучат на старояпонском (первый) и староанглийском (второй) языках, отличающихся от современных произношением и написанием некоторых слов. В цикле на слова Басё, кроме использования собственных переводов на английский и русский, композитор обращается к трём письменным системам японского письма: маньёгана, в которой соседствуют китайские иероглифы кандзи и силлабемы для обозначения грамматических окончаний слов, хирагана – фонетическое силлабическое письмо, основанное на скорописном начертании иероглифов, хэпберновская международная система записи японских слов латинскими буквами – романдзи. Проиллюстрируем письменные системы и авторские переводы на примере первого номера цикла «Dream Journey» – «Старый пруд», написанного, как и другие песни, на старописьменном японском литературном языке бунго, основанном на диалекте города Киото и распространённом в IX–XII веках. Разницу в звучании и написании можно отметить на примере слова «лягушка»: у М. Басё – kawazu, в современном японском языке – kaeru:

古池や蛙飛こむ水のをと

ふるいけやかはづとびこむみづのをと

Furu ike ya
Kawazu tobikomu
Mizu no oto

At the ancient pond.
Look: a little frog jumps in –
Just a gentle splash...

Старый-старый пруд;
Прыгнула лягушка вглубь –
Одинокий всплеск.

Старинному звучанию слова соответствует особенная тембровая окраска – в цикле на хайку Басё стилизовано звучание традиционного ансамбля санкёку, а в шекспировском цикле – звучание ансамбля елизаветинских времен – *broken consort*¹⁹ (называемого также *mixed consort*, что подчёркивает разнотембровый состав, или «консорт Морли» – от имени теоретика и композитора Томаса Морли). Оба из этих ансамблей традиционно использовались для сопровождения сольного пения.

Редким примером полистилистики является № 4 из «Ariel's songs» – «Where the Bee Sucks, There Suck I», в котором точно цитируется двухголосная одноимённая песня. Она приписывается Роберту Джонсону (ок. 1583–1633) – английскому композитору, сочинившему музыку для поздних шекспировских пьес и, в том числе, создавшему две песни для «Бури». Смирнов цитирует старинную песню по сборнику Джона Вильсона «Cheerful Ayres and Ballads» 1659 года. Сначала её исполняют сопрановая и теноровая флейты, а затем она варьированно повторяется в сольной партии с ансамблевым сопровождением, где звучат недодекафонные 12-тоновые мелодии и «жужжащие» узкообъёмные четырёхзвучные мотивы²⁰ (см. пример № 6).

Пример № 6 Д. Смирнов. «Ariel's Songs», № 4
«Where the Bee Sucks, There Suck I», т. 11–16



Музыкальный язык большинства циклов сочетает различные музыкальные техники: серийность, модальность²¹, сонорику. Важную роль в формировании особого прирострастия Смирнова к серийности сыграл Филипп Гершкович, с которым молодой композитор занимался теоретически дисциплинами в частном порядке параллельно с учёбой в Московской консерватории. Не будет преувеличением сказать, что Гершкович в то время в Москве был главным продолжателем традиций композиторов-нововенцев, прошедшим курс обучения у каждого из них²². На Смирнова наибольшее влияние оказало творчество А. Веберна, что отразилось в мелодике, способах работы с серий, преобладании полифонических приёмов, в тяге

к миниатюрности форм. Максимальное воплощение последняя тенденция находит в циклах, написанных по трёхстрочным хайку²³ и по столь же кратким «Пословицам Ада» У. Блейка.

Обращение к современным композиционным техникам часто сочетается с использованием риторических фигур, из которых самой распространённой является фигура креста. Она нередко является тематическим ядром и появляется в двух вариантах: «баховский» крест в объёме малой терции и крест, соединяющий две малые секунды на расстоянии тритона. Например, вся вокальная партия первого номера из цикла «Schicksalslieder» соткана из крестообразных интонаций, на основе которых построена и музыкальная ткань инструментальной фактуры. Восприятию крестообразных интонаций как риторических способствует в данном случае органный аккомпанемент и преобладание аффекта страдания.

Для творчества поэтов, к которым обращается Смирнов, характерно использование предметов и образов, несущих особый символический смысл. Известно наличие образов-символов в японской поэзии, в поздних пьесах У. Шекспира, мифотворчество У. Блейка, С. Кольриджа, Ф. Гёльдерлина и Дж. Джойса. Особняком в этом ряду стоит поэзия Кэтлин Рейн – современной поэтессы и учёной, которая исследовала творчество У. Блейка и С. Кольриджа, мировые религии и мифологию. В её «Short poems» сложно найти символы, но, по мнению Смирнова, стихи напоминают японские хайку, а по мнению исследователей²⁴, – воплощают доктрину и образы неоплатонизма, что создаёт дополнительные смысловые подтексты. Например, № 3 и № 5 цикла могут быть рассмотрены в рамках парадигмы эманации:

№ 3

Сегодня я

В лицо небес великое взглянула –
И небосвод сияющий глядел
Вниз на меня.

(пер. Д. Смирнова)

Today as I

Look'd up at the sky's great face
I saw the bright heavens gaze
Down upon me.

№ 5

Дом этот мал,

Хоть и не меньше, чем весь мир, –
И я не одиноко
Живу во всём, что существует.

(пер. Д. Смирнова)

This little house
No smaller than the world
Nor I lonely
Dwelling in all that is.

Соединение нескольких семантических пластов в литературных источниках оригинально отразилось в вокальных циклах Смирнова: музыкальный и вербальный тексты дополнены визуальными знаками. Если звукоизобразительные элементы, по Ч. Пирсу, являются иконическими знаками, поскольку основаны на подобии, то визуальные знаки относятся к индексам, так как напоминают означаемый объект по какому-либо признаку. Примером является шестая песня цикла «Proverbs of Hell» (ор. 151). Текст этой поговорки, как и другие поговорки цикла, построен на антиномиях:

The crow wish'd every thing was black,
the owl, that every thing was white.

Ворона хочет, чтобы всё было чёрным,
сова – чтобы всё было белым.

Визуальные знаки перенимают цветовые признаки означаемых объектов: контраст между разделами заключён в ладовой основе (минорная ангемитонная пентатоника от *cis* и дорийский лад от *c*, не имеющие общих ступеней в звукоряде), метроритмике и фактуре. Таким образом, музыкальный текст первого раздела выглядит «чёрным», а второго – «белым».

Ещё одним способом добавления визуального текстового ряда является обращение к инструментальному театру. Черты этого синтетического жанра присутствуют в уже рассмотренном примере из «Ariel's songs». В другом цикле – «The visions of Coleridge» – исполнителям-ансамблистам поручен вокальный репетитивный канон, в котором речитативом повторяются слова молитвы. Сливаясь в сонорный поток, они будто бы звучат в подсознании героя, который в это же время поёт о своём одиночестве. Интересен эффект нетемперированного звучания сольной партии, создающийся при помощи глиссандо между звуками малой секунды.

В иноязычных вокальных циклах Смирнов обращается к творчеству поэтов разных стран и эпох. Большинство сочинений основывается на произведениях ранних романтиков (У. Блейк, Ф. Гёльдерлин, С. Кольридж), которых объединяет интерес к философии и склонность к мифотворчеству. Таким образом, не удивителен интерес к творчеству Дж. Джойса и то, что из всего наследия великого драматурга Возрождения – У. Шекспира – была выбрана близкая по эстетике романтическая драма «Буря».



В творчестве Д. Смирнова отразились черты современного нам переходного типа культуры, к которым, по мнению исследователей, относится тяготение к синтезу искусств, преобладание живописных интимных художественных образов, иро-

нических и метафорических приёмов²⁵. К культуре переходного типа относится и творчество ранних романтиков, поэтому они оказались близки мироощущению композитора и заняли важное место в его вокальном творчестве.

PRIMEЧАHИЯ

¹ Д. Смирнов использует 3 варианта шифров, в которых заключена взаимосвязь между буквами латинского и русского алфавитов и звуками, и 2 варианта – между буквами и интервалами.

² Смирнов пользовался изданным в Токио «Полным собранием хайку» Басё 1970 года, включающим полторы тысячи стихотворений. Композитором впервые была переведена на русский язык большая часть стихов. При работе над переводами Смирнов использовал 20 источников – академические и современные издания стихотворений Басё на японском, английском и русском языках, а также исследовательскую литературу. Для более полного понимания смысла, заложенного в хайку, Смирнов приводит объёмные комментарии, содержащие дословный перевод стихов, анализ особых поэтических приёмов, разъяснение аллюзий и пародий на другие японские поэтические и драматические сочинения, значение неизвестных европейскому читателю имён собственных и явлений восточной культуры.

³ Существуют и переводы с родного языка на английский сочинений М. Лермонтова, А. Пушкина, Г. Державина, Д. Хармса, А. Князева и А. Прокофьева и др. Наибольшее внимание Смирнов уделяет поэзии О. Мандельштама. Эпизодически встречаются переводы поэзии и прозы с других европейских языков: французского (М. Пруст, Екатерина II Великая), немецкого (Фр. Гёльдерлин, Х. Бетге, Ф. Кафка), латинского (Федр).

⁴ Цикл «The Seasons» («Времена года» на слова У. Блейка, ор. 28) композитор преобразовал в четырёхчастную Симфонию № 1 для большого оркестра «наподобие того, как художник превращает свой эскиз в красочное полотно» [5, с. 84], а цикл «Schicksalslieder» («Песни судьбы» на слова Ф. Гёльдерлина) ор. 31 стал основой для Симфонии № 2, написанной для камерного оркестра, четырёх солистов и смешанного хора.

⁵ Производными от «Dream Journey» (ор. 140 на семнадцать хайку для голоса, флейты, кларнета, виолончели и фортепиано) являются циклы «Old Pond» (ор.140a на шесть хайку для голоса, флейты и фортепиано), «East or West» (ор.140b на четыре хайку для голоса и фортепианного трио), «Departure» (ор.140c на пять хайку для голоса и фортепиано), «Flute of Sumadera» (ор.140d на два хайку для голоса и флейты).

⁶ Оба цикла написаны для голоса и фортепиано и предназначены для детской аудитории. В более

раннем периоде композитор обратился к одиннадцати английским народным стихотворениям в переводе С. Маршака, в более позднем – к двенадцати оригинальным стихотворениям. При сохранении вокальной мелодии в «Wonderful Stories» обогащаются фактура и гармония аккомпанемента, расширяются сольные фортепианные эпизоды.

⁷ Совместно с Еленой Фирсовой (р. 1950), женой Д. Смирнова, и Алисой Фирсовой (р. 1986), их дочерью, был написан цикл «Kubla Khan: a Vision in a Dream» на слова С. Кольриджа (ор. 163, 2010–2011), посвящённый С. Губайдулиной. Из пяти частей цикла Смирновым написана первая и третья.

⁸ В использованном переводе отсутствует слоговая эквивалентность по отношению к оригиналу, поэтому при исполнении на японском языке в вокальной партии появляются дополнительные распевы.

⁹ Поэтической основой стали стихотворения «To Spring», «To Summer», «To Autumn», «To Winter», написанные поэтом предположительно в 14 лет и вошедшие в его первый опубликованный сборник «Поэтические наброски». Как писал композитор, «книга эта начиналась четырьмя стихотворениями поразительной красоты – обращения поэта к аллегориям времён года <...> Одновременно в этих стихотворениях охватывался весь цикл человеческой жизни: рождение, юность, зрелость, смерть» [5, с. 80].

¹⁰ В названии цикла «Fearful Symmetry» цитируется известная фраза из последней песни «The Tiger», также используемая в одноимённом исследовании Н. Фрая. Стихи взяты из разных сочинений У. Блейка: «Поэтических набросков», «Манускрипта Россетти», «Песен опыта».

¹¹ Ансамбль десяти музыкантов включает исполнителей на флейте, кларнете, валторне, ударных (треугольник, 3 подвесные тарелки, там-там, вибрафон), арфе и струнный квинтет.

¹² Такое название для цикла выбрано не случайно: все стихотворения взяты из «Поэтических набросков» и первые три в оригинале озаглавлены как «Песня», а последнее – «Безумная песня» («Mad song»).

¹³ Последняя песня «Where the Bee Sucks, There Suck I» существует и в версии для исполнения в сопровождении лютни (ор. 76, № 4а, 2008).

¹⁴ Все стихотворения взяты из сборника «Камерная музыка» («Chamber Music»), на который оказали влияние в том числе и тексты английских мадригалов

XVI века. Музыкальность стихов сделала их популярными среди композиторов разных стилей.

¹⁵ Первая тетрадь включает в себя семь песен, вторая тетрадь – пять, третья – три.

¹⁶ Единственным циклом Смирнова, сочетающим в себе стихи разных авторов, являются «Три вокальные миниатюры» op. 13а, созданные в 1974 году для голоса и фортепиано на тексты О. Мандельштама, М. Фукагавы, О. Хайяма. Поскольку в цикле отражена русская поэзия и иностранные источники использованы только в переводах, то в числе иноязычных циклов он нами не рассматривается.

¹⁷ В цикле были использованы четыре из пяти экверитмичных переводов Смирновым стихотворений Гёльдерлина: № 1 «Hälfte des Lebens» («Середина жизни»), изданные Ф. Вильмансом в сборнике 1805 года; № 2 «Der gute Glaube» («Добрая вера») и № 3 «Der Kürze» («Краткость») из «Маленьких од», опубликованных в альманахе Л. Нойфера «Карманная книга для образованных женщин» (1799); № 4 «Hyperions Schicksalslied» («Песнь судьбы Гипериона») из второго тома романа «Гиперион, или Отшельник в Греции».

¹⁸ Кольридж, как и Блейк, понимал природу как произведение искусства, «принцип органического единства духа и природы. Согласно этому принципу, каждая частица, какой бы мелкой она ни была, содержит в себе “свойства всей материальной вселенной”» [2, с. 24].

¹⁹ Одним из видов broken consort является *English consort*. По информации словаря Михаэля Преториуса (1618), в состав ансамбля входили три струнно-щипко-

вых инструмента, два струнно-смычковых (виола или скрипка) и флейта (рекордер или поперечная флейта).

²⁰ Р. Джонсон был ещё и лютнистом, поэтому Смирнов в 2008 году создал второй вариант этого номера с лютневым сопровождением.

²¹ В иноязычных вокальных циклах преобладают узкообъёмные раскрывающиеся лады, реже можно встретить лады ограниченной транспозиции.

²² Начать занятия с Гершковичем Смирнову посоветовал Юрий Холопов. Музыковед лично видел у Гершковича документ о прохождении полного курса обучения у Веберна и о праве преподавать композицию и теоретические дисциплины [13].

²³ Не все номера цикла «Грёзы скитаний» написаны в серийной технике, в некоторых из них бывает сложно определить границы между серийностью и недодекафонной двенадцатитоновостью.

²⁴ См.: Shadi Mohyeddin Ghomshei. Platonic Philosophy in the Poetry of Kathleen Raine // *Studies in Literature and Language*. 2012. Vol. 4, No. 1, pp. 101–106. Philip Sherrard, Kathleen Raine and the Symbolic Art // *Temenos Academy*. Published by The Temenos Academy. 2008, No. 11, pp. 180–208.

²⁵ Мы опираемся на работы: Бурькина Н. Б. Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 118. С. 109–118; Кривцун О. А. Художественное творчество в условиях относительно устойчивой и переходной культурной эпохи // *Эстетика: учеб. пособие*. М.: Аспект Пресс, 2003. 434 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демешко Г. А. Портрет композитора в кросс-культурном пространстве XXI века // *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 2. С. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.007-014.
2. Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Эмюэля Тейлора Кольриджа // *Кольридж С. Т. Избранные труды*. М., 1987. С. 8–38.
3. Казакова И. Б. Неоплатоническая концепция природы в европейской литературе Нового времени: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2011. 33 с.
4. Лаврова С. В., Щербак Н. Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2015. № 2. С. 19–33.
5. Смирнов Д. Н. Наброски к автобиографии // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2015. № 1. С. 45–120.
6. Фалалеева Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского: к постановке проблемы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 24 с.
7. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // *Музыка из бывшего СССР*. М., 1996. № 2. С. 255–303.
8. Braginskaya N. Stravinsky's First Steps on French Cultural Soil: The Enigma of the Original Verbal Text in the Two Poems of Verlaine // *Sociocultural Crossing and Borders: Musical Microhistories*. Vilnius, 2015, pp. 84–94.
9. Higgins P. Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song. Maynooth, 2010. 460 p.
10. Lochhead J. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge, 2016. 179 p.
11. Nedelcut N., Ghisa L. Interpretative and Compositional Connotations from a Musicological Perspective – Artes // *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 136–150.



12. Rodgers S. The Fourth Dimension of a Song // *Music Theory Spectrum*. 2015. Vol. 37 (1), pp. 144–153.
13. Smirnov D. *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 276 p.
14. Snarrenberg R. On the Prosody of German Lyric Song // *Journal of Music Theory*. 2014. Vol. 58 (2), pp. 103–154.
15. Suurpää L. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 224 p.

Об авторе:

Никифорова Ольга Вячеславовна, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1136-972X**, olga.nikiforova@glazunovcons.ru



REFERENCES



1. Demeshko G. A. A Portrait of the Composer in the Cross-Cultural Space of the 21st Century. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.007-014.
2. Dyakova N. Ya., Yakovleva G. V. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Semuelya Teylora Kol'ridzha [The Philosophical and Aesthetical Views of Samuel Taylor Coleridge]. *Kol'ridzh S. T. Izbrannye trudy* [Coleridge S. T. Selected Works]. Moscow, 1987, pp. 8–38.
3. Kazakova I. B. *Neoplatonicheskaya kontsepsiya prirody v evropeyskoy literature Novogo vremeni: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [The Neoplatonic Conception of Nature in European Literature of the Early Modern Times: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Nizhny Novgorod, 2011. 33 p.
4. Lavrova S. V., Shcherbak N. F. Vyrazimye i nevyrazimye elementy muzykal'nogo i literaturnogo yazykov: roman «Ada» Vladimira Nabokova i novaya muzyka [Expressed and Unexpressed Elements of Musical and Literary Languages: the Novel “Ada” by Vladimir Nabokov and New Music]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. History of Art]. 2015. No. 2, pp. 19–33.
5. Smirnov D. N. Nabroski k avtobiografii [Sketches to an Autobiography]. *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2015. No. 1, pp. 45–120.
6. Falaleeva E. I. *Poliyazychie v vokal'noy muzyke I. F. Stravinskogo: k postanovke problemy: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Poly-Lingual Space in the Vocal Music of Stravinsky: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2005. 24 p.
7. Kholopov Yu. N. Nashi v Anglii: Dmitriy Smirnov, Elena Firsova [Our Folks in England: Dmitry Smirnov, Elena Firsova]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Moscow, 1996, No. 2, pp. 255–303.
8. Braginskaya N. Stravinsky's First Steps on French Cultural Soil: The Enigma of the Original Verbal Text in the Two Poems of Verlaine. *Sociocultural Crossing and Borders: Musical Microhistories*. Vilnius, 2015, pp. 84–94.
9. Higgins P. *Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song*. Maynooth, 2010. 460 p.
10. Lochhead J. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge, 2016. 179 p.
11. Nedelcut N., Ghisa L. Interpretative and Compositional Connotations from a Musicological Perspective – Artes. *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 136–150.
12. Rodgers S. The Fourth Dimension of a Song. *Music Theory Spectrum*. 2015. Vol. 37 (1), pp. 144–153.
13. Smirnov D. *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 276 p.
14. Snarrenberg R. On the Prosody of German Lyric Song. *Journal of Music Theory*. 2014. Vol. 58 (2), pp. 103–154.
15. Suurpää L. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 224 p.

About the author:

Olga V. Nikiforova, Faculty Member at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1136-972X**, olga.nikiforova@glazunovcons.ru



Г. В. АЛЕКСЕЕВА, Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ

*Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета
Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского*

г. Владивосток, Россия

ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2367-3892, dombrauskene@mail.ru

Христианский метатекст проповедей Евангелия в истории певческой литургической практики

Проповедничество во всех христианских конфессиях является важным фактором сохранения и распространения библейских ценностей, концептов и символов. Встроенные в систему литургического пространства (иеротопию храма), они образуют христианский метатекст. Важным каналом трансляции религиозного опыта как в православии, так и в католицизме и протестантизме являются древние тексты Евангелий, оформленные в песнопения до разделения церквей. Несмотря на конфессиональные различия, строение их музыкально-текстового корпуса составляет единое аксиологическое пространство христианской церкви во всех её ипостасях. Гомилетика древних библейских текстов неизменна. В статье на материале Великого славословия «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» продемонстрирована реализация текста в исторически и конфессионально разных традициях. Сравнительный анализ мелодических линий инципитов православного, католического и протестантского песнопения «Слава в вышних Богу!» наглядно демонстрирует аналогии в конструировании мелодии на данный текст. Мелодия во всех традициях включает восходящее и обратное нисходящее движение, что непосредственно связано с текстом, провозглашающим гармоничное единение двух миров – Божественного (небесного) и человеческого (земного).

Ключевые слова: текст проповеди Евангелия, христианский метатекст в разных традициях, Великое славословие, аналогии мелодических конструкций.

Для цитирования: Алексеева Г. В., Домбраускене Г. Н. Христианский метатекст проповедей Евангелия в истории певческой литургической практики // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 26–35.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.026-035.

GALINA V. ALEKSEEVA, GALINA N. DOMBRAUSKENE

School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University

Maritime State University named after admiral G. I. Nevelskoy

Vladivostok, Russia

ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2367-3892, dombrauskene@mail.ru

Christian Metatext of the Sermons of the Gospel in the History of Liturgical Practice Singing

In all the Christian denominations, the Sermons remains an important factor for the preservation and dissemination of the Biblical values, concepts and symbols. Forming an integral part of the liturgical domain (the hierotopy of the church), it forms the Christian meta-text. An important channel for transmission of the religious experience in Orthodox Christianity, as well as in Catholicism and Protestantism, are the historical texts of the Gospels formatted into chant prior to the separation of the churches. Despite the confessional differences, the structure of the body of their musical texts comprises a unified axiological space within the Christian church in all of its hypostases. The homiletics of the historical Biblical texts is immutable. In the article the actualization of the sacred texts in historically and religiously different traditions is demonstrated on the material of the Great Doxology “Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men.” A comparative analysis of the melodic lines of the incipits (beginings) of the Orthodox Christian, Catholic and Protestant chant “Glory to God in the highest!” demonstrates visibly the analogies in



the constructions of the rocking melodies set to this text. In all these traditions the melody involves an ascending line followed with a reverse descending line, which is directly connected with the text which proclaims the harmonious unity of two worlds – the Divine (celestial) and the human (earthly).

Keywords: texts of the Sermon in the Gospel, the Christian metatext in various traditions, the Great Doxology, analogy of melodic constructions.

For citation: Alekseeva Galina V., Dombraskeene Galina N. Christian Metatext of the Sermons of the Gospel in the History of Liturgical Practice Singing. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 26–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.026-035.

Один из ярких текстов второй главы Евангелия от Луки – «Слава в вышних Богу и на земли мир» – получил претворение в разных христианских традициях. Как Глория он входит в состав католической мессы, англиканской литургии. Как Славник известен из греческих источников, где первая строфа ассоциируется с ангельской песней пастухов, пропеваемой ими во время поклонения родившемуся младенцу Христу.

Версии начальной строфы текста:

Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία.

(греч.)

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

(латин.)

Слава въ вы́шнихъ б́гу, и́ на землѣ мѣръ, въ чело́вѣцѣхъ бл́говолѣніе.

(старославянский)

Слава в вышних Богу и на земле мир, людям благоволение.

(русский)

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen¹.

(немецкий)

Гимн вошёл в состав рождественских служб с начала II века в латинской литургии, в состав «Утренней молитвы» – в Апостольских постановлениях V века, как Глория стал известен в Александрийском кодексе V века. Движение этого фрагмента текста Евангелия от Луки простирается в веках до сегодняшнего дня, оно реализуется не только в Рождестве Христовом, но и в пасхальных службах как православных христиан, так и католиков и протестантов. При этом, как показывает певческая практика, определяющим ядром Славника является текст, позволяющий давать разные музыкальные аранжировки, проявляющие индивидуальное начало авторов каждой музыкальной интерпретации. Обращение к гимну композиторов разных кон-

фессиональных предпочтений в истории музыкальной культуры трудно передать в полном объёме. От Николая Дециуса у протестантов и от Телесфора у католиков до И. С. Баха (который был протестантом-лютеранином, но вместе со всевозможными хоральными обработками создал католическую Мессу *h moll*), от знаменного распева до Д. Бортнянского и С. Рахманинова у православных мастеров. Да и всякий современный композитор, обращаясь к духовной традиции, не в состоянии обойти столь глубокую по содержанию строфу Евангелия.

Текст первой строфы славословия содержит трёхипостасную квинтэссенцию христианства. «Слава Богу на небесах» – «горнее» содержание строфы, «на земле мир» – самое главное чаяние всего человечества, «людям благоволение» – антропологическая суть христианства. Именно глубина содержания вдохновляет мастеров-музыкантов устремляться к этому тексту в попытках исчерпать ту весомость, которая выливается обычно в силлабические несложные формы.

Вместе с тем научный интерес представляет сравнительный анализ латинских (католических), византийских, русских (православных) и немецких (протестантских) интерпретаций с точки зрения особенностей формирования в истории мировой музыкальной культуры семантических фигур – «устойчивых интонационных оборотов», согласно теории Л. Н. Шаймухаметовой [7]. Долговременность существования интонационной лексики, передающей семантику столь глубинного текста, является в некоторой степени загадкой, нуждающейся в научной аргументации.

В данной статье авторы опираются на репрезентативные материалы византийских, русских рукописей, а также протестантского хора Дециуса.

Риторика, положенная в основу религиозной проповеди, была одной из самых важных

дисциплин как в византийском образовании, так и позднее в образовании средневековой Западной и Восточной Европы. Известный христианский проповедник Ориген (182–251), а затем византийская патристика в лице Василия Великого (330–379), св. Григория Богослова (330–390), св. Иоанна Златоуста (344–394), св. Ефрема Сирина (ум. 373), «Ареопагитиков» (IV в.) и отцов церкви последующих веков рассматривают слово в качестве центрального элемента учения о проповеди. При этом вся патристика, начиная с Василия Великого, подчёркивает многозначность, полисемантическую природу слова, в котором выражена как внешняя, так и внутренняя сущность человека: «...мудрости свойственно расширять слово»². К началу XVI столетия риторика и гомилетика получили широкое применение в среде европейских гуманистов, а также религиозных лидеров. С одной стороны, они познакомили современный им западный мир с высокими образцами святоотеческой проповеди, с другой – занялись составлением руководств к проповедничеству: Рейхлин издал «*Liber congestorum de arte praedicandi*» (1504), Эразм Роттердамский – «*Ecclesiastes, sive concionator evangelicus*» (1535).

Гомилетика у гуманистов трактовалась как церковная риторика, подчинённая, наравне со всякой риторикой, законам Цицерона и Квинтилиана. Из двух направлений гомилетики – *профетического*, настаивавшего на вдохновенном происхождении проповеди, и *риторического*, трактовавшего проповедь как вид искусного ораторства, – гуманисты предпочитали второй. Например, в Германии сочинений по гомилетике издавалось чрезвычайно много. Среди наиболее значимых – сочинения Меланхтона «*De officio concionatoris*», «*De rhetorica*», «*Unterricht der Visitatoren an die Pfarren*», в которых он следовал Рейхлину и Эразму; «*De formandis concionibus sacris, sive de interpretatione scripturarum populari*» (1553) А. Гиперия в «*Topica theologica*» (1564), где идеи святых отцов церкви о проповеди скомбинированы со взглядами Лютера на Священное Писание как абсолютный эталон проповеди. В сочинении Веллера «*De modo et ratione concionandi*» (1562) соединяются в одно целое идеи о проповеди Лютера и Меланхтона.

Реформа гомилетики М. Лютера заключалась в том, что, согласно его учению, единственно законное содержание проповеди исчерпывается буквальным объяснением Священного Писания,

предназначенного для простых людей. Цельного курса гомилетики Лютер не составил; но в своих сочинениях, особенно проповедях (главным образом в «*Tischreden*»), он часто высказывался об основных принципах их организации. На базе его суждений некто Порта в 1586 году собрал книгу «*Pastorale Lutheri*». Гимны Лютера, построенные по законам искусства красноречия, с прекрасными мелодиями, быстро обрели широкую популярность и распространение в различных слоях немецкого общества, став уникальным средством трансляции реформаторских идей.

Исследование структуры семиозиса древнего песнопения, которое необходимо для осмысления его семиотического континуума, требует специального подхода в рассмотрении инципитарной фразы. Согласно законам риторики, именно в зоне начальной фразы помещался главный тезис. Для его оформления и усиления выразительности часто использовались музыкально-риторические фигуры, которые представляли собой искусные мелодико-ритмические конструкции, включающие самые разнообразные символы, эмблемы, числовые криптофонии. «Знание риторических фигур стало обязательной частью образования музыканта: в немецких землях оно передавалось от учителя к ученику», – отмечает Г. Заднепровская³.

Риторические фигуры были чрезвычайно распространены в музыкальной практике XVI–XVII веков как в Европе, так и в России, отражая специфику мышления того исторического периода, проявляющуюся через принципы «пояснения», «комментирования», образования двуплановости (наличия двух параллельных смысловых рядов):

- текст и комментирование;
- текст и иллюстрация;
- музыка и философско-поэтический контекст.

Музыкально-риторическая фигура, представляющая собой мелодико-графическую формулу, за которой закрепляется устойчивое значение, способна отделяться от исходного текста и, подобно афоризму, перемещаться в интертекстуальном пространстве. Л. Н. Шаймухаметова пишет: «Область значений формируется человеческим сознанием путём создания связей между музыкальной материей и немусикальным миром... <...> При этом знаковость близко примыкает к предметности, немусикальным ассоциациям, наглядно-образным и линей-



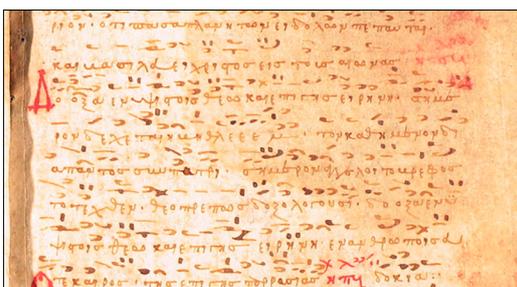
но-графическим представлениям, играет наиболее значительную роль в “омузыкаливании музыкального”. Сам же механизм устойчив и проявляет себя с завидным постоянством, реализуя свои семантические возможности благодаря феномену мигрирующей интонационной формулы» [7, с. 20].

Именно поэтому представляет интерес исследование музыкальных интерпретаций смыслов проповеднического текста на основе семантики знаковой нотации, применяемой в рукописных источниках: византийской невменной, русской знаменной. Ведь нотация была призвана по принципу «богодуховности» иллюстрировать полисемантическую структуру текста.

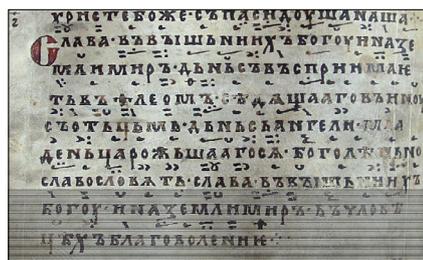
Обозначим строки, приведённые в иллюстрациях, согласно византийским и русским знаменным источникам XIII–XV веков:

1. Слава! В вышних Богу и на земле мир,
2. Днесь восприимлет Вифлеем,
3. Седящего воистину со Отцем,
4. Днесь ангелы,
5. Младенца рождашагося,
6. Боголепно славословят,
7. Слава! В вышних Богу и на земле мир,
8. В человецех благоволение.

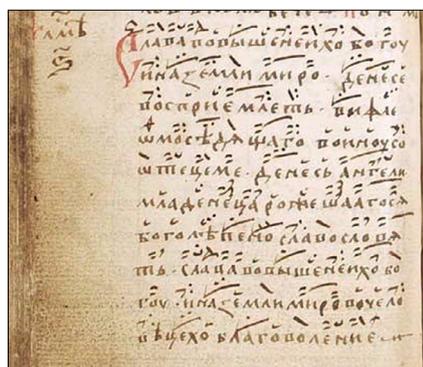
Зачин в первой строке сменяется предложением, согласно теории проповеди М. Булгакова, в строках 2 и 3. Далее строки 4, 5 и 6 содержат изложение главной мысли Славника. Строки 7 и 8 представляют заключение вместе с нравственным приложением. Репризный риторический повтор первой строки текста характеризует древний смысл текста и сочетание принципов проповеди с древней эмфатической риторикой. Нравственным приложением, итогом псалма становится идея благоденствия в мире всего Человечества, что и обеспечивает непреходящее значение этого текста для христианского мира.



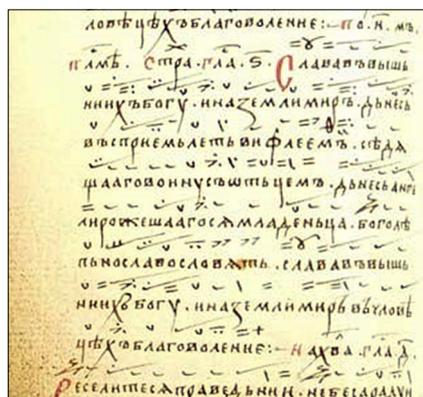
Ил. 1. Средневизантийская нотация. XIII век. (Российская национальная библиотека, СПб. Рукопись, Греч. 82, л. 76)



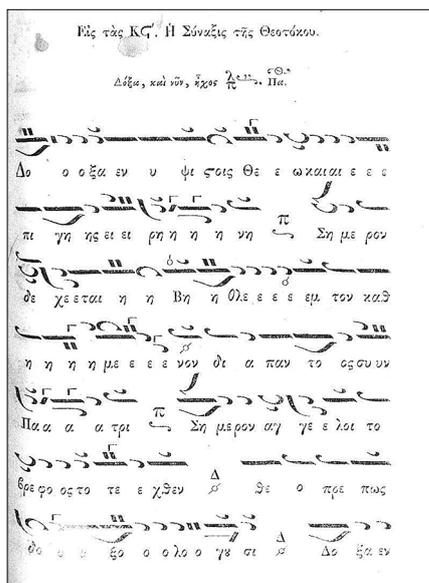
Ил. 2. Русская знаменная беспометная и беспризначная нотация. Стихирарь. XII век. (Библиотека РАН, СПб. Музейное собрание. 34.7.6. Л. 90 об.)



Ил. 3. Стихирарь крюковой, полуустав. 1357 г. (Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой Лавры. Стихирарь. Ф. 304.1.409, исх. XV века, в осьмую долю, 319 листов, заставки киноварные. Л. 86 об.⁴)



Ил. 4. Стихирарь. 1437 г. (Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой Лавры. Фонд 304.1. Стихирарь. 407. Л. 137 об.⁵)



Ил. 5. Хризантинова послереформенная нотация. Славник Григория Протопсалта. 1849 г. Л. 183⁶

Анализ интонационной формулы, начинающей Славник в приведённых образцах средневизантийской, русской знаменной, хризантиновой нотации, отражает устойчивость заложенного в ней первоначального интонационного оборота, известного в науке как «килизма» византийской традиции [9; 12], или «кулизма» в русской традиции. Он используется на текст «Слава» как в византийской, так и в русской традиции. Этимология термина – «катание» – передаёт плавную раскатку – опевание опорного тона второго или шестого гласа, обозначенного во всех списках, включающих греческие источники, – там это плагальный дейтерос. Высота этого главного опорного тона разнится в русской и византийской традициях. В византийской – это *ми* [11], в русской, судя по исследованию системы гласов, – *ре* [1, с. 238]. Везде указано, что это «псалм». Далее по строкам очевидны соответствия функций музыкальных формул: использование фиты на текст «Вифлеем», применение кулизмы или килизмы на текст «Отче» («Patre» – в византийской версии).

Расшифровка инципитарных строк рукописи Стихираря XV века (ил. 3) даёт следующий мелодический оборот:

фа Ми фа Ре До Ре; ми-фа Соль ре-ми ми-фа Соль Фа Ми Сла- - - - -ва- - - - -; во Вы -ше -ни -и- хо Бо- - - - -гу

Раздельноречный текст создаёт кружевное плетение интонаций вокруг опевания тонов *Ми*,

Ре, *Соль* – базовых тонов второго гласа знаменного роспева.

Механизмы трансляции духовного опыта, изученные Г. Алексеевой [2], позволяют продвигаться в понимании этих процессов на материале данной статьи. В структуре художественного мышления приверженцев немецкой Реформации легко обнаруживает себя влияние культурных традиций и тенденций эпохи Возрождения. Религиозное искусство было обращено к широким массам и ставило целью прояснить идеи высокой науки – философии, теологии, этики.

По этому же принципу в 1522 году был создан хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr», который стал новым этапом трансляции старинного песнопения, основанного на каноническом тексте из Евангелия от Луки «Слава в вышних Богу и на земле мир, в человеках благоволение!» (глава 2, стих 14). Он является германизированной версией старинного песнопения, известного в католицизме как *Gloria*, а в Византии как Славник. За текстовую основу был взят немецкий (лютеровский) перевод Библии: «Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen» («Слава Богу в вышних») ⁷.



Ил. 6. Гимн «Allein Gott in der Höh' sei Ehr»⁸

Представим немецкий текст в переводе на русский, который наглядно демонстрирует свою связь с каноническим текстом и многовековой литургической традицией христианских конфессий – католической и православной (таблица 1).



Таблица 1. «Слава Богу в вышних»

<p>1. Allein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für seine Gnade, darum daß nun und nimmermehr uns rühren kann kein Schade. Ein Wohlgefalln Gott an uns hat; nun ist groß Fried ohn Unterlaß, all Fehd hat nun ein Ende.</p> <p>2. Wir loben, preisn, anbeten dich; für deine Ehr wir danken, daß du, Gott Vater, ewiglich regierst ohn alles Wanken, Ganz ungemessn ist deine Macht, allzeit geschieht, was du bedacht. Wohl uns solch eines Herren!</p> <p>3. O Jesu Christ, Sohn eingeborn des, allerhöchsten Vaters, Versöhner derer, die verlorn, du Stiller unsers Haders, Lamm Gottes, heilger Herr und Gott: nimm an die Bitt aus unsrer Not, erbarm dich unser aller.</p> <p>4. O Heilger Geist, du höchstes Gut, du allerheilsamst' Tröster: vor Teufels G'walt fortan behüt, die Jesus Christ erlöset durch große Mart'r und bitterm Tod; abwend all unsern Jamm'r und Not! Darauf wir uns verlassen.</p>	<p>1. Да будет Богу в вышних честь, и слава, и хваленье! Он милосерд, Он был и есть Податель утешенья. Он прежде дней нас возлюбил, Христом от ада искупил, освободил от смерти.</p> <p>2. Тебя мы, Отче Всеблагой, За все щедроты славим! Твоей всеильною рукой Над всем мы миром правим. Но кто же власть Твою постиг? Что Ты велишь, свершится вмиг, О Боже Всемогущий!</p> <p>3. С Отцом Единородный Сын, Иисус Христос Спаситель, Ты в скорби страждущим Один, Господь, лишь утешитель. О Агнец Божий, в трудный час Услышь молитвы нашей глас! Помилуй нас, о Боже!</p> <p>4. О Дух Святой! О благодать, Чья сила нас спасает! Дай духа зла Ты нам поправить, Коль нас он искушает. За нас же Иисус Христос Мученья, крест и смерть понёс. На то мы уповаем!</p>
---	--

О принадлежности рассматриваемого протестантского хора старинной литургической традиции свидетельствует также его функциональное значение: в богослужебном сборнике лютеран «Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektions», изданном в Ганновере в 1958 году и включающем более пятисот песнопений XV–XX веков, он входит в состав «Liturgische gesänge» («Литургические песнопения»). Этот раздел в сборнике представляет собой порядок немецкой мессы по модели католической и охватывает девять гимнов с соответствующими названиями на латинском и немецком языках:

1. Гимн № 130 – «Das Kyrie» (с. 181);
2. Гимн № 131 – «Das Gloria in Excelsis» («Слава в вышних!») (с. 182);

3. Гимн № 132 – «Das Credo (Glaubensbekenntnis)» («Верую [Символ веры]») (с. 183);

4. Гимн № 133 – «Wir glauben Gott im höchsten Thron» («Мы верим, что Бог в высшем престоле») (с. 184);

5. Гимн № 134 – «Nach dem Credo» («После Символа веры») (с. 185);

6. Гимн № 135 – «Das Sanctus» («Dreimal Heilig» – «Трисвятая песнь») (с. 186);

7. Гимн № 136 – «Das Agnus Dei» («Агнец Божий») (с. 187);

8. Гимн № 137 – «Das Tedeum» («Te Deum laudamus» – «Тебя, Бога, хвалим») (с. 188);

9. Гимн № 138 – «Die Litanei» («Моление», «Мольба») (с. 191).

В приведённом образце мы видим обозначение этого хора в заглавии как «Das Gloria in Excelsis» (с лат. – «Слава в вышних!») (ил. 7).



Ил. 7. Инципитарная строка хора Н. Дециуса

Связь хора Н. Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» со старинными традициями проявляет себя и в том, что при компонентном анализе синестетических единиц (имеется в виду процедура перевода мелодии инципита в визуальную плоскость с помощью таблицы и диаграммы) удаётся установить, что немецкая мелодия является зеркальным отражением латинской мелодии Gloria XII века.

Мелодическое движение протестантского гимна имеет противоположное от латинского восходящее направление. Этот факт может свидетельствовать об авторском переосмыслении Дециусом старинного песнопения. Дециус создаёт инверсию канонической темы, переосмысливая её в новых социокультурных условиях, вызванных Реформацией: здесь, с одной стороны, – дань традиции, уважение канону, Священному тексту; с другой стороны, – изменение вектора римско-католического варианта на свой собственный реформационный взгляд, в котором можно усмотреть и некий бунт, противление и устремлённость к Вышнему без посторонних посредников, личное отношение к идее и т. п.

Сравним инципитарные фразы латинской и протестантской Gloria:



Ил. 8. «Gloria in Excelsis Deo»⁹

Разложим инципитарную фразу латинского гимна на отдельные тоны и с помощью схемы получим визуальный контур мелодии (таблица 2).

Таблица 2. Инципитарная мелодия латинской Gloria

I							
	VI				VI		
		V		V		V	
			IV				IV

Теперь аналогичную процедуру произведём с гимном Н. Дециуса (таблица 3) и сравним эти рисунки.

Таблица 3. Инципитарная мелодия гимна Н. Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr»

			V				
		IV		IV			
	III				III		III
						II	
I							

Визуально хорошо видно, что они являются зеркальным отражением друг друга. Что касается связи мелодии немецкого хора со старинными традициями, то можно отметить схожее с ними риторическое решение мелодии инципита: начальная фраза состоит из таких музыкально-риторических фигур, как *anabasis* (греч. «восхождение») – поступенное движение вверх (вектор, указывающий на небесный, Божественный мир) и *catabasis* (греч. «нисхождение») – поступенное движение вниз (вектор, указывающий на земной, человеческий мир). Эта конфигурация вполне логично соотносится с каноническим текстом, в котором обозначены обе сферы – небесное и земное: «Слава в вышних Богу и на земле мир!».

Гимн Николауса Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» стал одним из популярных песнопений не только в Германии, но и за её пределами. К его мелодии неоднократно обращались композиторы разных исторических периодов:

Ганс Лео Хасслер (1564–1612), Михаэль Преториус (1571–1621), Генрих Шютц (1585–1672), Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712), Георг Филипп Телеман (1681–1767), Иоганн Себастьян Бах (1685–1750), Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) и др.

В 1863 году Катерина Уинкворт (Catherine Winkworth, 1827–1878) сделала один из самых известных переводов этого гимна на английский язык: «All glory be to God on high, Who hath our race befriended!»¹⁰.

Этот гимн есть и в русскоязычном нотном издании протестантских песнопений 1928 года (ил. 9), составленном И. С. Прохановым, Я. И. Жидковым, А. И. Кеше, Н. А. Казаковым и другими сотрудниками при Всесоюзном совете евангельских христиан Ленинграда¹¹.

153. Да будет Богу в небесах.
Да будет Господу слава во веки. Пс. 103, 31.

1. Да бу - дет Бо - гу в не - бе - сах Честь, сла - ва, по - кло -
2. Те - бя, Со - зда - тель Все - бла - гоу, Мы сла - вим за да -
3. От - ца Е - ди - но - род - ный Сын, Хри - стою, Гос - подь, Сла -
4. О Дух Свя - той! лишь бла - го - дать, И мощь Тво - я спа -

1. нень - ет Он ми - ло - серд, ис - точ - ник благ, Люб - ви и у - те -
2. шь - и; Тво - ей все - силь - но - ю ру - кой Ты держишь ми - ро -
3. си - тель Ты в скор - би стра - жу - щих о - дин, О - дин лишь У - те -
4. шь - ет, Дай си - лу грех нам по - бе - жать, Но - гда он ис - ку -

Ил. 9. Гимн «Да будет Богу в небесах»

Следует отметить ускорение темпоритма формулы «качания», которая очевидна во всех культурах теперь уже не на слово «Слава», а на всю начальную фразу «Слава в вышних Богу», что наблюдается и во «Всенощной» С. Рахманинова (ил. 10). Хронотоп осмысления килизмы или кулизмы ускорился, однако процесс раскочки не утратил своей семантики. «Коллективность ситуативного действия» (по М. Арановскому) приводит к «общепонятности» и «общедоступности» этого древнего музыкального материала.

Довольно скоро (движение половинными)

140 А.
Т. Сла - ва в выш - них бо - гу и на зе - мля миру;
Сла - ва в выш - них
в че - ло - ве - щех бла - го - во - ле - ни - е. Ха - лим тя, бла - го - сло - вим тя
бо - гу, Ха - лим тя

Ил. 10. С. Рахманинов. «Всенощное бдение»

Таблица 4. Сравнительная таблица инципитов православного, католического и протестантского песнопения «Слава в вышних Богу!»

Т. Сла - ва в выш - них бо - гу и на зе - мля миру;
Сла - ва в выш - них

С. Рахманинов. «Всенощное бдение»

- Glória in excélsis Deo. * Et in terra pax hominibus bonae voluntátis.

«Gloria in Excelsis Deo»

1. { Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr' und
da - rum daß nun und nit - met - mehrt uns

Н. Дециус. Хорал «Allein Gott in der Höh' sei Ehr»

При сравнении мелодических линий инципитов православного, католического и протестантского песнопения «Слава в вышних Богу!» (таблица 4) наглядно демонстрируется сходство в конструировании мелодии на данный текст: восходящее и обратное нисходящее движение, что, на наш взгляд, непосредственно связано с текстом, в котором провозглашается гармоничное единение двух миров – Божественного (небесного) и человеческого (земного).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Die Bible. Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung

von Dr. Martin Luther. Ausgabe 1912. Verflg Friedrich Bischoff GmbH. Frankfurt am Main. S. 1266.

² Василий Великий. Толкование на пророка Исаию // Творение святых отцев в русском переводе. М., 1845. Т. 6, ч. 2. С. 5.

³ Заднепровская Г. Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова). URL: <http://www.karamanov.ru/zadneproyskaya.shtm> (Дата обращения: 26.03.12).

⁴ Рукописные собрания. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php>

⁵ Там же.

⁶ Doxastation. Grigoriou Protosalton. Konstantinoupoles. 1849, l. S. 183.

⁷ Die Bible. Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther. Ausgabe 1912. Verlf g Friedrich Bischoff GmbH. Frankfurt am Main. S. 1266.

⁸ Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Nidersachsens. Mit Lektionar: Hannover, 1958. № 131.

⁹ Ноты в свободном доступе: Фонд Викимедиа Wikimedia Foundation, Inc. URL: <http://ru.wikipedia.org> (Дата обращения: 9.05.2012).

¹⁰ См. сайт: The Cyber Hymntime. Copyright © 1995–2009. San Francisco Bach Choir. URL: <http://www.hymntime.com/tch/index.htm> (15.12.2011).

¹¹ Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения / сост. И. С. Проханов. 2-е изд., перераб. и расшир. Ленинград: изд-е И. С. Проханова и Я. И. Жидкова при Всесоюзном совете евангельских христиан, 1928. С. 156–157 («Гусли» № 153).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография: исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 368 с.
2. Алексеева Г. В. Механизмы трансляции ценностей византийского искусства в духовном опыте России и Кореи: монография. 2-е изд. Владивосток: Дальневосточный федеральный ун-т, 2017. 180 с.
3. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Гомилетика // Малый энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. Т. 2. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1907–1909. URL: <https://www.rsl.ru/> (Дата обращения: 24.08.2018).
4. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хора: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока. Изд. 2-е, доп. Владивосток: Морской гос. ун-т, 2014. 328 с.
5. Розеншток-Хюсси О. Великие революции: автобиография западного человека. СПб.: Hermitage publishers, 1999. 652 с.
6. Собрание рукописей Троице-Сергиевой Лавры. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php> (Дата обращения: 20.11.2017).
7. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 41 с.
8. Эскина Н. Принцип «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. М., 1983. С. 113–132.
9. Amargianakis G. An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes. Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin 22. Copenhagen, 1977. 263 p.
10. Kirchengesangbuch: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Nidersachsens. Mit Lektionar: Hannover, 1958. 814 S.
11. Stathes Gregorios. Les manuscrits de musique byzantine. Mont Athos. Volume 4. Athenes, 2015. 992 l.
12. Tilliard H. J. W. Byzantine Music and Hymnography. London, 1923, 126 p.
13. Σταθη Γρ. Θ. Η παλαια βυζαντινη σημειογραφια και το προβλημα μεταγραφης της εις το πενταγραμμον. Βυζαντινα. Θεσσαλονικη, 1975. Том. 7.

Об авторах:

Алексеева Галина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690091, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0001-6733-9429**, alexglas@mail.ru

Домбраускене Галина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и культуры, Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского (690059, г. Владивосток, Россия), **ORCID:0000-0003-2367-3892**, dombrauskene@mail.ru



 REFERENCES
 

1. Alekseeva G. V. *Vizantiysko-russkaya pevcheskaya paleografiya* [Byzantine-Russian Singing Paleography]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2007. 368 p.
2. Alekseeva G. V. *Mekhanizmy translyatsii tsennostey vizantiyskogo iskusstva v dukhovnom opyte Rossii i Korei: monografiya* [The Mechanisms of Transmission of the Values of Byzantine Art in the Spiritual Experience of Russia and Korea: Monograph]. 2nd ed. Vladivostok: Far Eastern Federal University, 2017. 180 p.
3. Brokgauz F. A., Efron I. A. Gomiletika [Homiletics]. *Malyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Small Encyclopedic Dictionary]. 2nd edition, revised and supplemented. Vol. 2. St. Petersburg: Brokgauz i Efron, 1907–1909. URL: <https://www.rsl.ru/> (24.08.2018).
4. Dombrauskene G. N. *Metatekst protestantskogo khorala: semioticheskiy kontinuum v muzykal'noy cul'ture Zapada i Vostoka* [The Metatext of the Protestant Chant: a Semiotic Continuum in the Musical Culture of the West and the East]. 2nd ed., supplemented. Vladivostok: Maritime State University, 2014. 328 p.
5. Rozenshtok-Khyussi O. *Velikie revolyutsii. Avtobiografiya zapadnogo cheloveka* [The Great Revolutions: The Autobiography of Western Man]. St. Petersburg: Hermitage publishers, 1999. 652 p.
6. *Sobranie rukopisey Troitse-Sergievoy Lavry* [Compilation of Manuscripts of the Trinity and St. Sergius Lavra]. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/index.php> (20.11.2017).
7. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy protsess v muzykal'noy teme: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Semantic Process in a Musical Theme: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2000. 41 p.
8. Eskina N. Printsip «kommentirovaniya» i khoral'naya obrabotka barokko [The Principle of “Commenting” and the Baroque Chorale Arrangement]. *Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.): sbornik trudov GMPI im. Gnesinykh* [Issues of the Theory of Western European Music (From the 12th to the 17th Century.): A Compilation of Works of the Gnessins' State Musical Pedagogical Institute]. Issue 65. Moscow, 1983, pp. 113–132.
9. Amargianakis G. *An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes. Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin* 22. Copenhagen, 1977. 263 p.
10. *Kirchengesangbuch: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens*. Mit Lektionar: Hannover, 1958. 814 S.
11. *Stathes Gregorios. Les manuscrits de musique byzantine*. Mont Athos. Volume 4. Athenes, 2015. 992 l.
12. Tilliard H. J. W. *Byzantine Music and Hymnography*. London, 1923, 126 p.
13. Stathis Gr. Th. I palaia Vizantini simeiographia kai to provlima metagraphis tis eis to pentagrammon. *Byzantina*. 1975. Vol. 7, pp. 193–221.

About the author:

Galina V. Alekseeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art and Design of the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0001-6733-9429, alexglas@mail.ru

Galina N. Dombrauskene, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Art and Culture History, Maritime State University named after admiral G. I. Nevelskoy (690003, Vladivostok, Russia),
ORCID:0000-0003-2367-3892, dombrauskene@mail.ru





Е. Д. КРИВИЦКАЯ

*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6080-2481, ekrivitskaia@gmail.com*

К вопросу о методе цитирования у Дебюсси на примере балета «Ящик с игрушками»

В статье рассматриваются сюжетные пересечения между балетами «Петрушка» Игоря Стравинского и «Ящик с игрушками» Клода Дебюсси в аспекте творческой полемики двух композиторов. Центром исследования становится выявление цитат, использованных в балете Дебюсси, и методы его работы с заимствованным материалом. В «Ящике с игрушками» Дебюсси применяет три типа цитат. Это излюбленные композитором детские песенки, символизирующие для него мир детства, наивности и чистоты. Затем – мелодии из известных классических сочинений, а также цитаты из собственных опусов. Для композитора важна семантика «чужих» тем. Он вводит эти цитаты завуалированно, используя отдельный сегмент мелодии, искусно вкрапляет их в стилистику собственного языка, не стремясь к узнаваемости цитируемых мотивов. Самостоятельный смысловой уровень в балете образует ряд тем, выполняющих функции лейтмотивов. Их развитие и смысл близки вагнеровскому пониманию назначения лейтмотивов как самостоятельно действующих музыкальных «персонажей», призванных раскрывать подтексты сюжета и эмоционального настроения героев и тех или иных ситуаций. Приведённая классификация цитат даёт возможность сделать следующие выводы: «чужие» цитаты у Дебюсси играют изобразительно-иллюстративную роль, тогда как самоцитирование приобретает оттенок пародии.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, Игорь Стравинский, балет, «Ящик с игрушками», музыкальная цитата.

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. К вопросу о методе цитирования у Дебюсси на примере балета «Ящик с игрушками» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 36–47. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.036-047.

EVGENIYA D. KRIVITSKAYA

*Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6080-2481, ekrivitskaia@gmail.com*

Concerning the Question of Debussy's Method of Quotation on the Example of the Ballet "La Boite a Joujoux"

The article examines the overlaps of the plot of Stravinsky's ballet "Petrushka" with that of Claude Debussy's ballet "La boite a joujoux" in the aspect of artistic polemics between the two composers. The focal point of the research is revealing the musical quotations placed into Debussy's ballet and the method of his work with derived musical material. In "La boite a joujoux" Debussy makes use of three varieties of quotations. These are the composer's favorite children's songs, which symbolize for him the world of childhood, naïveté and purity. Then there are melodies from well-known classical compositions, as well as quotations from his own oeuvres. The composer feels the importance of the semantics of "alien" themes. He brings in these quotations in a covert manner, applying a separate segment of the melody, artfully implementing it into the style of his own musical language, not aspiring towards the recognizability of the quoted motives. A self-sufficient semantic level in the ballet is formed by a number of themes which carry out the functions of leitmotifs. Their development and meaning are close to Wagner's understanding of the purpose of leitmotifs as independently active musical "protagonists" called upon to disclose the implications of the plot and the emotional mood of the main characters and various situations. The applied classification of quotations presents the possibility of coming up with the following conclusions: Debussy's "alien" quotations play a depictive and illustrative role, while his self-quotation acquires the tint of parody.

Keywords: Claude Debussy, Igor Stravinsky, ballet, "La Boite a Joujoux," musical quotation.

For citation: Krivitskaya Evgeniya D. Concerning the Question of Debussy's Method of Quotation on the Example of the Ballet "La Boite a Joujoux." *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 36–47. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.036-047.



К жанру балета Дебюсси относился настороженно. Лишь энтузиазм Сергея Дягилева, во что бы то ни стало желавшего «заполучить» знаменитого французского композитора в афишу, смог заставить Дебюсси попробовать себя в этой области музыкального театра. Напомним, что первый опыт использования музыки Дебюсси в балете был связан с «Прелюдией к “Послеполуденному отдыху фавна”», хореографически интерпретированной Вацлавом Нижинским. Опыт оказался не слишком удачным и вызвал скандал, поскольку танцовщик излишне натуралистично изображал эротические грёзы героя.

Затем Дебюсси пишет по заказу Дягилева «Игры» (1912) – один из первых примеров бессюжетного балета. В интервью Дебюсси со свойственной ему иронией высказался о жанре балета так: «Я не человек науки; поэтому я плохо подготовлен, чтобы говорить о танце, поскольку сегодня никто не позволит себе сказать что-либо об этом лёгком и суетном предмете, не напустив на себя докторской важности. До сочинения балета я не знал, что такое хореограф. Теперь – знаю: это господин, весьма сильный в арифметике. Я ещё не очень эрудирован, но всё же усвоил некоторые уроки... Вот, например: раз, два, три; раз, два, три; раз два, три, четыре, пять; раз, два, три, четыре, пять, шесть; раз, два, три, раз, два, три (немного быстрее) – и затем подводятся итог. Это как будто бы ничего не значит, и абсолютно волнующе, особенно когда проблема поставлена несравненным Нижинским. Почему я, будучи человеком спокойным, пустился в авантюру, столь чреватую последствиями? Потому, что приходится завтракать, и потому, что однажды я завтракал с Сержем Дягилевым, человеком устрашающим и обворожительным, у которого заплясали бы камни. Он говорил мне о сценарии, задуманном Нижинским, сценарии, созданном из того “неуловимого”, из которого, как я понимаю, должна складываться балетная поэма: там был парк, теннис, случайная встреча двух девушек и молодого человека в поисках затерявшегося мяча, таинственный ночной пейзаж с чем-то слегка недобрый, что вызвано тьмой; прыжки, повороты, причудливые рисунки в танцевальных па – всё, что нужно, чтобы вызвать к жизни ритм в музыкальной атмосфере» [2, с. 199]. Вслушиваясь в эту партитуру, ухо вычленяет удивительные обороты, предвосхи-

щающие «Весну священную». Судя по всему, Стравинский моментально отреагировал на находки своего кумира и многое, как обычно, доразвил, переплавив куртуазные заигрывания в суровые языческие ритуалы.

Следующей балетной партитурой должна была стать «Камма»: над этим сочинением Дебюсси работал в 1910–1912 годах, но оно так и осталось при жизни композитора неоконченным. С одной стороны, «Камму» потеснила музыка к мистерии «Мученичество Святого Себастьяна» (1911), с другой – «Ящик с игрушками» (1913), который, по сути, продолжает тему «Игр» и «Игры». Герои-куклы играют в «живых людей», переживая вполне человеческие чувства.

Собственно балетом Дебюсси произведение никогда не считал, то предлагая исполнять его театром марионеток, то выдвигая мысль поручить главные роли детям. При этом говорил, что балетмейстер тут ни к чему и достаточно театрального режиссёра, который наметит рисунки мизансцен [3, с. 236]. В интервью 1914 года Дебюсси высказался более пространно: «“Ящик с игрушками” предполагается пантомимой на музыку, написанную мной в рождественских и новогодних альбомах для детей! Произведение предназначается для развлечения детей – и не более. Пьесы из альбомов надо соединить, сделать из них три картины... Содержание? О, очень простое. Картонный воин любит куклу; он старается доказать ей это. Но красotka изменяет ему с полишинелем. Это доходит до сведения воина, и происходят ужасные вещи: бои между деревянными солдатами и полишинелями. Словом, влюблённый в красавицу-куклу воин тяжело ранен во время сражения. Кукла за ним ухаживает и... всё кончается как нельзя лучше. Вы видите, что это наивно... чисто по-детски. Но чтобы передать это в театре!.. Чтобы наивность была естественной!.. Чтобы у действующих лиц остались угловатые движения картонных персонажей, их смешная внешность, словом – их характер, без чего пьеса теряет смысл!.. Не представляю себе возможности осуществить этот замысел в Комической опере» [3, с. 236–237].

Сюжет «Ящика с игрушками» Дебюсси принёс художник Андре Элле, выпускавший иллюстрированные книжки-комиксы для детей с постоянными героями – Куклой, Полишинелем, Солдатом.

Сохранилась переписка между Элле и Дебюсси, вскрывающая некоторые подробности того, как складывалось сотрудничество и разрабатывалась концепция сочинения¹. Первое письмо датировано 20 июня 1913 года и содержит информацию, что Дебюсси анонсировал своему издателю Жаку Дюрану намерение сочинить балет на сюжет Элле и предложил заключить контракт. А уже 25 июля они обсуждают детали иллюстративного оформления издания (как видно из письма от 27-го июня, Дюран решил выпустить отдельным альбомом все рисунки Элле к «Ящику с игрушками»²).

«Дебюсси – Андре Элле
25 июля 1913

Дорогой мсье,

Простите, что я вам до сих пор не ответил... меня настиг гингивит. Это скверно, невыносимо, и в то же время это воспаление – единственная возможность сосредоточиться на работе.

Ваши рисунки меня порадовали. Нужно ли их вам вернуть? Несмотря на сожаление, что я с ними расстанусь.

Несколько незначительных замечаний.

На первой странице маленький медальон, мне кажется, расположен слишком низко. Попробуйте его поместить просто в центре. Либо, поскольку совершенно правильно, что вы хотите сделать розу самым важным элементом, почему бы для этого не использовать первую страницу?³



Ил. 1

В итоге, всё в этой маленькой трагедии завязано на брошенной розе!

С тех пор, как существуют женщины и розы, это вечная история.

Страница восемь – настоящее чудо, и вы можете продолжать. С моей стороны я серьезнее начну изучать игру на барабанах.

С большой симпатией, Ваш Клод Дебюсси» [9, р. 1646–1647].

Продолжение обсуждения мы видим и в последующих письмах.

«Дебюсси – Андре Элле
29 июля 1913

Дорогой мсье,

Вы, наверное, не получили моего письма из-за ошибки в адресе?

Я вас просил, среди прочего, расположить розу на титульном листе, в центре, под словами «Ящик с игрушками...», приберегая сюрприз для следующих страниц. И, кроме того, эта роза имеет определённую важность для любого персонажа. Не беспокойтесь за слова, касающиеся музыки, которые будут вначале комментировать предыдущую иллюстрацию, затем содержать необходимые указания.

Со всей сердечностью,
Клод Дебюсси» [9, р. 1648].

«Дебюсси – Андре Элле
7 августа 1913

Дорогой мсье,

Я пережил дни засухи, в течение которых я был подобен полю, опустошённому саранчой... Это не ново, но всегда так неприятно.

Тем не менее первая картина почти готова! Моя музыка не радуется простотой очертаний, как ваши рисунки. Извините её, принимая во внимание добрые намерения.

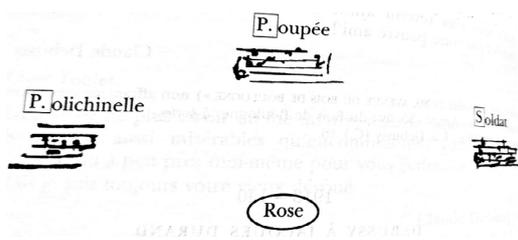
Мне показали репродукции, которые я нашёл превосходящими то, что делается обычно для иллюстраций; по этому поводу не стоит колебаться, если вы столкнётесь с трудностями.

Очень рад, что мы достигли согласия по поводу розы, глубоко уважающий вас
Клод Дебюсси» [9, р. 1651].

«Клод Дебюсси – Андре Элле
27 августа 1913

Дорогой мсье,

Измученный состоянием моей матери, настолько серьёзно больной, что сменяемый беспокойством я не мог вам ни отвечать, ни заниматься нашим «Ящиком». Мне кажется, что нужно развести, расположив по углам, мелодии главных персонажей. Не стоит напрасно перегружать другую страницу, которая и так очаровательна, как она есть! Что вы думаете о следующем расположении?⁴

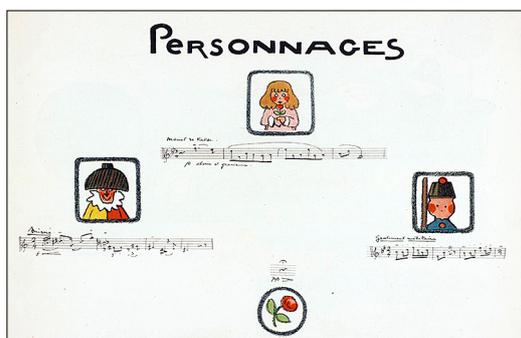


Ил. 2

Извините меня, и уверяю вас в моей нежной сердечности

Клод Дебюсси» [9, p. 1658].

Дополняя это письмо, помещаем страницу из издания «Ящика с игрушками». Видно, что художник полностью последовал пожеланиям композитора (ил. 3).



Ил. 3

Итак, Дебюсси, весьма придирчиво относившийся к декоративной стороне изданий своей музыки, тщательно следил за оформлением клавира «Ящика с игрушками». Очевидно, что он представлял себе его как иллюстрированный нотный альбом – музыкальный аналог серии комиксов, которые публиковал Андре Элле⁵.

«Ящик с игрушками» – история о том, как оживают игрушки, когда все спят, – удивительно напоминает «Синюю птицу» Метерлинка. Размышления на тему, что куклы имеют душу, чувства не менее тонкие, чем живые люди, уведут сюжет за рамки детской сказочки. «Взрослость» балета проявляется и в его музыкальном тексте, имеющем множество подтекстов благодаря обилию цитат.

По сути это – балет-парафраз, предшествующий балету-пастиччо, жанру, который сразу после Первой мировой войны оказался популярен благодаря Дягилеву (он заказал несколько балетов, основанных на пьесах композиторов XVIII – начала XIX века, в том числе «Пуль-

чинеллу» по фрагментам из музыки Перголези, Галло, Паризотти и других – Стравинскому; «Лавку чудес» по Россини – Респиги).

Обратим внимание, что во всех этих балетах главные герои – не люди, а куклы или марионетки, действующие как люди.

В «Ящике с игрушками» концентрация цитат достигает максимальной плотности по сравнению с другими сочинениями Дебюсси. Композитор здесь виртуозно «смешивает» свои и чужие темы, создавая несколько смысловых уровней в этом внешне наивном повествовании о соперничестве коварного интригана-Полишенеля и простака-Солдата за внимание Куклы.

На первый же взгляд «Ящик с игрушками» выглядит полемикой (довольно явно читаемой) со Стравинским и его «Петрушкой» (1911), «кукольный» сюжет которого (Петрушка пытается завоевать внимание Балерины, но за ней ухаживает Арап) отчасти перекликается с «Ящиком с игрушками».

На мысли о полемике наводит и сочетание дат. 29 мая 1913 года в Париже, в только что открытом Театре на Елисейских полях показана «Весна священная», вызвавшая резкую критику Дебюсси. В эти же самые дни художник-иллюстратор Андре Элле показывает Дебюсси серию своих иллюстраций-комиксов про историю о «Ящике с игрушками». С июня, когда Дюран заключает с соавторами контракт (см. переписку выше), начинается работа над балетом.

Общность сюжетных линий, по-видимому, вызывает у Дебюсси желание поиронизировать в музыке над «лоскутностью» «Петрушки». Ведь в обоих сочинениях цитата является и средством характеристики героев и создания атмосферы действия, и способом комментария «от автора», выражающего позицию композитора.

В «Ящике с игрушками» Дебюсси применяет три типа цитат. Это излюбленные детские песенки⁶, затем – мелодии из известных классических сочинений, а также цитаты из собственных опусов.

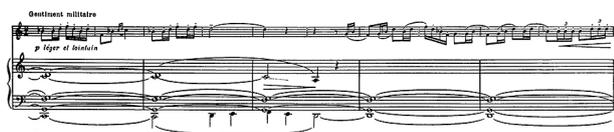
Выделим ряд тем, относящихся к первой группе.

Известную детскую колыбельную «Dodo, l'enfant do» («Баю-баюшки, дитя»)⁷ до Дебюсси использовал Бенджамин Годар (1849–1895) в пьесе «Dodo, l'enfant do» из фортепианного сборника «Двадцать пьес» опуса 58 (пример № 1).

«бога из машины», оживляющего кукольных героев, а в «Ящике с игрушками» это – «проходной» момент, шаржированный силуэт ещё одной цитаты.

Вернёмся к темам Куклы и Полишинеля: они многократно звучат в балете, выполняя функцию основных лейтмотивов, маркирующих каждое появление героев на сцене. Третьим сквозным лейтмотивом является самостоятельный мотив – трезвучная фанфара, относящаяся к Солдату (пример № 8).

Пример № 8 К. Дебюсси. Тема Солдата из балета «Ящик с игрушками»



Ещё две детские песенки Дебюсси вводит в третьей картине. Она открывается «унылым пейзажем. В глубине – ветхая овчарня с разрушенной оградой и вывеской: “Продаётся по случаю овчарня”». «Мягко и меланхолично» (ремарка Дебюсси) звучит пасторальная мелодия, выполняющая роль рефрена в этой картине (пример № 9).

Пример № 9 К. Дебюсси. Начало третьей картины балета «Ящик с игрушками»



По мнению исследователя Роберта Орледжа, Дебюсси использует вариант песенки «Il pleut bergère» (пример № 10 а) [11, р. 968], однако очевидно большее сходство с фривольной песенкой «Il était une bergère» (пример № 10 б).

Пример № 10 а Песенка «Il pleut bergère»⁸



Пример № 10 б Песенка «Il était une bergère»



Финальная полька «на знаменитый мотив» (как указывает в ремарке Дебюсси), которую «дети танцуют в восторге» (пример № 11 а), «с явным неуважением к замыслу», – это вариация на тему песенки «Fanfan la Tulipe» (пример № 11 б), сочинённой французским шансонье Полем Эмилем Дебро в 1891 году. Как это было принято во Франции, к мелодии популярной арии XVIII века Дебро присочинил новый текст. К моменту, когда Дебюсси обратился к этой мелодии, Фанфан-тюльпан стал героем театральных пьес (одну из них создали Поль Мёрис и Жорж Санд в 1859 году, другую – Эдмон Лепелетье де Буэль в 1898-м), комической оперы Луиса Варни, премьеру которой, быть может, Дебюсси посетил в 1882 году. А впереди Фанфана ждало триумфальное завоевание кинематографа.

Пример № 11 а К. Дебюсси. Финальная полька из балета «Ящик с игрушками»





Пример № 11 б

«Fanfan la Tulipe»

En a-vent. Fan - fan la Tu - li - pe. en a-vent. Fan - fan en a-
vent. Te - ri - ra - ra, ri - ri. Te - ri - ra - ra. Te - ri - ra - ra, ri - ri.
Te - ri - ra - ra. En a-vent. Fan - fan la Tu -
li - pe en a-vent. Fan - fan en a-vent.

Темы из классических произведений в балете встречаются дважды. Цитата Марша из «Фауста» Гуно появляется во второй картине, в эпизоде сражения между отрядом солдатиков и компанией полишинелей (пример № 12).

Пример № 12

К. Дебюсси. Марш из балета
«Ящик с игрушками»

Staccato. Suit dans la section d'une marche en marche.
Mouvé de Marche (♩ = 112).
pp et sec.
Entrée des soldats. En animant.
pp. sempre pp. la mélodie doucement en dehors. mf.

«Свадебный марш» Мендельсона (пример № 13) звучит в инструментальной интермедии в третьей картине, предворяя финал балета.

Пример № 13

К. Дебюсси. Свадебный марш
из балета «Ящик с игрушками»

CHANGEMENT A VUE.
Modérément animé.
pp lointain.
p un peu en dehors.
sempre pp. simile.
en se rapprochant peu à peu. molto cresc.

Тема «намекает» слушателям на счастливое соединение Куклы и Солдата, которое остаётся «за кадром» (ремарка в клавире: «Они целуются и уходят, медленно направляясь к овчарне»).

Довольно много мотивов балета отсылают нас к написанным ранее сочинениям самого

Дебюсси. Когда в первой картине постепенно оживают персонажи, то их дефиле построено на мотивах и аллюзиях из разных фортепианных пьес композитора. Английский солдатик, марширующий под звуки флейты и барабана (пример № 14 а), охарактеризован мотивами из пьесы «Негритёнок» (пример № 14 б).

Пример № 14 а

К. Дебюсси.

Выход английского солдатика из балета
«Ящик с игрушками»

LE SOLDAT ANGLAIS.
Nouvel de Marche modéré.
pp lointain et sec.
sempre pp très exactement rythmé.
p en augmentant peu à peu.
8^e basse.
8^e basse.

Пример № 14 б

К. Дебюсси. «Негритёнок»

f très rythmé.
f marcato.
mf dim.
dim.
cresc. molto.

В «Танце Куклы» (см. выше пример № 3 б) угадывается отсылка к «Серенаде Кукле» (пример № 15).

Пример № 15

К. Дебюсси. «Серенада Кукле»

Allegretto ma non troppo.
très léger et gracieux.
pp.
la m. g. un peu en dehors.
la m. d. un peu.
pp.
en dehors.

Интонации и ритмоформулы «Острова радости» слышатся в общем хороводе («Ronde générale»), дух которого корреспондирует с ремаркой Дебюсси «Живо и весело» (пример № 16).

Пример № 16 К. Дебюсси. «Остров радости»

В «Танце Арлекина» (пример № 17) вдруг проскальзывает мотив из прелюдии «Феи, прелестные танцовщицы» (пример № 18).

Пример № 17 К. Дебюсси. «Танец Арлекина» из балета «Ящик с игрушками»

Пример № 18 К. Дебюсси. «Феи, прелестные танцовщицы»

В финальных тактах второй картины (пример № 19 а), по мнению Роберта Орледжа, слы-

шатся отголоски «Вечера в Гренаде» [11, р. 988] (пример № 19 б).

Пример № 19 а К. Дебюсси. Финал Второй картины балета «Ящик с игрушками»

Пример № 19 б К. Дебюсси. «Вечер в Гренаде»

Образ Куклы дополняется в третьей картине (пример № 20 а) парафразом на прелюдию «Девушка с волосами цвета льна» (пример № 20 б). Пастух наигрывает мелодию на старинном шаломо, а «солдат и кукла предаются меланхолии, которую навеивает в их маленькие деревянные души свирель пастуха» [4, с. 45].

Пример № 20 а К. Дебюсси. Фрагмент Третьей картины балета «Ящик с игрушками»



Пример № 20 б

К. Дебюсси.

«Девушка с волосами цвета льна»



Рассмотрев цитаты, встречающиеся в балете «Ящик с игрушками», обсудим вопрос, какой семантический смысл вкладывал в них Дебюсси. Очевидна метафоричность музыкального текста балета, если вдуматься в параллели, возникающие между содержанием либретто и символикой используемых тем.

Примечательно, что когда Дебюсси цитирует народные песенки, то их смысл и сюжет играют изобразительно-иллюстративную роль. Колыбельная «Do-do» первый раз звучит в момент сна кукол в ящике, песенка о Полишинеле «привязана» к образу одноимённого героя балета, «Пастушка» вводится в момент идиллической сцены у овчарни. Аналогичным образом Дебюсси обращается и с цитатами из Гуно и Мендельсона.

Другое дело, когда появляются темы из собственных сочинений. Тут мы слышим «голос от автора» с присущей ему едкостью и парадоксальностью высказываний.

Ироничны параллели: обжора Арлекин, в традиционной маске чёрного цвета с огромной бородавкой на лбу, «озвучен» мотивом, связанным с прелестной, изящной Феей; Английский солдатик воплощён в виде маленького негра; мифологический «Остров радости» переосмысливается в игрушечный балаганчик.

Трудно сказать, где истинное лицо Дебюсси: там, где он «припадает» к миру детских песен (и ему хочется быть понятым даже ребёнком), или где он рафинирован и остранён, жонглируя собственными «словечками».

Правда, в стиливом отношении между цитатами нет резкого разграничения, как это наблюдается у Стравинского или позднее – у Шостаковича, также изошрённо работавшего с цитатами. Если указанные авторы хотели наглядно противопоставить «Я» и «Анти-Я» (по выражению М. Г. Арановского [1]), то, как представляется, Дебюсси использовал цитаты не для того, чтобы слушатель легко «считал» их с поверхности повествования. «Чужое» слово искусно интегрировано им в собственный стиль, прежде всего гармонический, так что его «чужеродность» не так просто угадывается.

Отметим как характерную черту языка балета доминирование стиля кэк-уок, ритмом и стилистикой которого изложены многие эпизоды. Танец этот, предшественник регтайма, был крайне популярен именно в период 1890–1910 годов и для Дебюсси символизировал беспечную лёгкость и весёлость, которые прежде всего связывались в его сознании опять-таки с детьми.

«Ящик с игрушками» выделяется по плотности использования цитат среди всех сочинений Дебюсси. Видимо, пародийный склад оригинальных рисунков Элле побудил композитора поискать способ создания аналога музыкальными средствами. Пародия у Дебюсси не бичует окружающий мир, а, напротив, помогает ранимой натуре автора скрыться в детских грёзах и иллюзиях. Это была глубоко личная потребность, так что Дебюсси не спешил делиться своим секретом и афишировать внутреннюю подоплёку своих сочинений, оплетая простенькие народные мотивчики узорчатыми арабесками, гирляндами параллельных трезвучий, нонаккордов, кластеров, всячески вуалируя грань «своего» и «чужого».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переводы писем к Андре Элле выполнены автором статьи по изданию: [9].

² 27 июня 1913 года Дебюсси написал Элле: «Дорогой Месье, не зайдёте ли к господину Дюрану в следующий понедельник между 3-мя и 5-ю? Он вас ждёт и будет рад обсудить с вами “Ящик с игрушками”. С искренней симпатией, Клод Дебюсси.

P. S. Он хочет выпустить отдельно альбом» [9, p. 1636].

³ См. ил. 1. Художник последовал совету Дебюсси и поместил на первой странице розу в круглом обрамлении.

⁴ См. ил. 2. Речь идёт о двух первых страницах партитуры с иллюстрациями, изданной Дюраном

в 1913 году. Предложения Дебюсси касались первой страницы, на которой фигурировали три главных персонажа – Кукла, Полишинель и Солдат с несколькими тактами музыки. Вторая страница, на обороте, была посвящена другим персонажам, но не содержала музыкальных мотивов. Расположение, предложенное Дебюсси, Элле полностью принял.

⁵ «Большие и маленькие животные» (1912), «Французские игрушки» (1915), «Вокруг света за 80 страниц» (1927), серии книжек о войне.

⁶ Об использовании детских песенок у Дебюсси нами были опубликованы статьи: [6; 7].

⁷ Подробно об истории колыбельной см. в вышеупомянутой статье: [6].

⁸ «Жила-была пастушка, пасла она овец и делала сыр. За ней наблюдала её кошка. Пастушка пригрозила, что если та сунет в сыр свою лапу, то получит палки. Кошка сунула в сыр подбородок – пастушка её убила. Пришла на исповедь, раскаялась, и в качестве искупления святой отец приказал поцеловаться с ним. Искупление было сладким, и пастушка захотела ещё».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Тайнопись // Возвращаясь к Шостаковичу. М., 2010. С. 77–93.
2. Дебюсси К. Игры // Статьи. Рецензии. Беседы. Л., 1964. С. 198–200.
3. Дебюсси К. От «Пеллеаса» к «Галантным празднествам». Клод Дебюсси говорит о своих театральных замыслах: беседа с журналистом Морисом Монтабре (Cornoedia, 1 февраля 1914) // Статьи. Рецензии. Беседы. Л., 1964. С. 235–237.
4. Дебюсси К. Ящик с игрушками: балет для фортепиано. М.: Музыка. 1965. 52 с.
5. Казанцева Л. П. Тональность: семантический аспект // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 78–83.
6. Кривицкая Е. Д. «Больше в лес мы не пойдём». К вопросу о скрытой символике в сочинениях К. Дебюсси // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2017. № 3 (45). С. 13–25.
7. Кривицкая Е. Д. «Соната, чего ты хочешь от меня?» Диалог эпох в позднем творчестве Дебюсси // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. материалов междунар. науч. конф. к 70-летию Нижегородской гос. консерватории им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. Т. 1. С. 43–53.
8. Эмберти М. Возникновение времени и смысла у Малларме и Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 215–225.
9. Debussy C. Correspondance (1882–1918). Édition établie par François Lesure et Denis Herlin. Paris: Gallimard, 2005. 2334 p.
10. Debussy and His World. Jane F. Fulcher, ed. Princeton University Press, 2001. 396 p.
11. Orledge R. Another Look Inside Debussy's "Toybox" // The Musical Times. 1976. Vol. 117, No. 1606, pp. 987–989.
12. Pasler J. Debussy the Man, His Music, and His Legacy: an Overview of Current Research // Notes. 2012. Vol. 69, No. 2, pp. 197–216.

Об авторе:

Кривицкая Евгения Давидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-6080-2481**, ekrivitskaia@gmail.com



REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Taynopis' [Cryptography]. *Vozvrashchayas' k Shostakovichu* [Returning to Shostakovich]. Moscow, 2010. C. 77–93.
2. Debyussi K. Iгры [Debussy, Claude. Jeux]. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations]. Leningrad, 1964, pp. 198–200.
3. Debyussi K. Ot «Pelleasa» k «Galantnym prazdnestvam». Klod Debyussi govorit o svoikh teatral'nykh zamyslakh: beseda s zhurnalistom Morisom Montabre (Comoedia, 1 fevralya 1914) [Debussy Claude. From “Pelleas” to “Fêtes Gallantes.” Claude Debussy Speaks about His Theatrical Conceptions. Conversation with Journalist Maurice Montaubre (Comoedia, February 1, 1914)]. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations]. Leningrad, 1964, pp. 235–237.
4. Debyussi K. *Yashchik s igrushkami: balet dlya fortepiano* [Debussy, Claude. Boîte à joujoux: Ballet for Piano]. Moscow: Muzyka, 1965. 52 p.
5. Kazantseva L. P. Tonality: the Semantic Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.
6. Krivitskaya E. D. «Bol'she v les my ne poydem». K voprosu o skrytoy simvolike v sochineniyakh K. Debyussi [“We will Not Go to the Forest Any More.” Concerning the Question of Hidden Symbolism in the Works of Claude Debussy]. *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Topical Issues of Higher Musical Education]. Nizhny Novgorod, 2017. No. 3 (45), pp. 13–25.
7. Krivitskaya E. D. “Sonata, chego ty khochesh' ot menya?” Dialog epokh v pozdnem tvorchestve Debyussi [“Sonata, What do You Want from Me?” Dialogue of the Ages in the Late Works of Debussy]. *Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsiy: sb. materialov mezhdunar. nauch. konf. k 70-letiyu Nizhegorodskoy gos. konservatorii im. M. I. Glinki* [Music in the Dialogue of Cultures and Civilizations: Compilation of Materials of the International Scholarly Conference in Honor of the 70th Anniversary of the Nizhny-Novgorod State M. I. Glinka Conservatory]. Vol. 1. Nizhny Novgorod, 2017, pp. 43–53.
8. Imberty M. Émergence du temps et du sens chez Mallarmé et Debussy. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1 (2012), pp. 215–225.
9. Debussy C. *Correspondance (1882–1918)*. Édition établie par François Lesure et Denis Herlin. Paris: Gallimard, 2005. 2334 p.
10. *Debussy and His World*. Jane F. Fulcher, ed. Princeton University Press, 2001. 396 p.
11. Orledge R. Another Look Inside Debussy's “Toybox.” *The Musical Times*. 1976. Vol. 117, No. 1606, pp. 987–989.
12. Pasler J. Debussy the Man, His Music, and His Legacy: an Overview of Current Research. *Notes*. 2012. Vol. 69, No. 2, pp. 197–216.

About the author:

Evgeniya D. Krivitskaya, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Western Music, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-6080-2481**, ekrivitskaia@gmail.com





И. В. КОПОСОВА, А. Ю. АЛЕКСЕЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0416-1659, alekseevaaleksandra89@gmail.com

Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма

Статья посвящена рассмотрению элементов минимализма в музыке современного британского композитора Корнелиуса Кардью. Исследователями имя Кардью справедливо связывается с идеями экспериментализма и индетерминизма 1960-х годов. Впервые они проявились в музыке Дж. Кейджа, который оказал на британского автора определённое влияние. В сочинениях Кардью открытия Кейджа находят индивидуальное преломление, проявляясь в использовании нетрадиционных источников звука, переходе к графической нотации, включении импровизации, средств музыкального театра в пространство опусов и др. Кроме того, Кардью выступал за массовую доступность музыкального искусства, что вылилось в создание уникального коллектива – «Scratch orchestra».

У Кардью отсутствуют в строгом смысле минималистские сочинения, хотя музыка данного направления ему, безусловно, известна (это подтверждают сольные концертные программы и репертуар «Scratch orchestra»). Отдельные приёмы, свойственные минимализму (репетитивные каноны, фазовый сдвиг), содержит его масштабный опус «Великое учение» (1968–1970). Обсуждение двух параграфов этого сочинения позволяет определить специфику претворения минималистских средств в творчестве Кардью.

Анализ, проделанный в статье, а также общие заключения о месте, которое занимает фигура композитора в истории современной британской музыки, позволяют считать творчество К. Кардью предтечей минимализма в Британии.

Ключевые слова: К. Кардью, современная британская музыка, экспериментализм, минимализм, графическая нотация, индетерминизм.

Для цитирования: Копосова И. В., Алексеева А. Ю. Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.048-057.

IRINA V. KOPOSOVA, ALEXANDRA YU. ALEKSEEVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0416-1659, alekseevaaleksandra89@gmail.com

Cornelius Cardew: at the Sources of British Minimalism

The article is devoted to examination of elements of minimalism in the music of contemporary British composer Cornelius Cardew. The name of Cardew has been justly connected by researchers with the ideas of the experimentalism and indeterminism of the 1960s. They have appeared for the first time in the music of John Cage, who exerted a certain influence on the British composer. In Cardew's compositions the discoveries of Cage find an original interpretation, revealing themselves in the usage of non-traditional sources of sound, the transferal towards graphic notation, inclusion of improvisation, means of musical theater into the space of the musical oeuvres and other. In addition, Cardew advocated the mass accessibility of the art of music, which resulted in the creation of the unique musical ensemble, the "Scratch orchestra."

Cardew does not have any minimalist compositions in the strict sense of the word, although the music of this directions is undoubtedly familiar to him (this is confirmed by the solo concert programs and the repertoire of the "Scratch Orchestra"). The applications of separate techniques common to minimalism (repetitive canons, phased shifts) are contained in his great work "The Great Learning" (1968–1970). Discussion of two paragraphs from this composition makes it possible to determine the specific features of the interpretation of minimalistic means in Cardew's compositions.



The analysis made in the article, as well as the general conclusions of the position held by the figure of the composer in the history of contemporary British music make it possible to consider Cornelius Cardew the forerunner of minimalism in Britain.

Keywords: Cornelius Cardew, contemporary British music, experimentalism, minimalism, graphical notation, indeterminism.

For citation: Kопosова Irina V., Alekseeva Alexandra Yu. Cornelius Cardew: at the Sources of British Minimalism. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.048-057.

Среди направлений музыки второй половины XX века одно из ведущих мест занимает минимализм. Зародившись в узкой экспериментальной среде нью-йоркского даунтауна, в первую очередь в сочинениях Т. Райли и Л. М. Янга начала 1960-х годов, минимализм почти сразу же привлёк внимание академических композиторов за пределами США: в Нидерландах это был Л. Андриссен (Louis Andriessen), в Бельгии – К. Гуйвартс (Karel Goeyvaerts), в Венгрии – Л. Шари (László Sáy), Т. Семцо (Tibor Szemző), в СССР – В. Мартынов, А. Пярт, С. Загний и др. (см. например: [3]). В Британию минималистская техника проникла на рубеже 1960–1970-х¹ и получила своё воплощение в творчестве таких авторов, как Г. Скемптон (Howard Skempton), К. Хоббс (Christopher Hobbs), Г. Брайерс (Gavin Bryars), М. Парсонс (Michael Parsons), Дж. Уайт (John White), М. Чэнт (Michael Chant), Х. Шрапнэл (Hugh Shrapnel), М. Найман (Michael Nyman) и др. [13, p. 157–171].

По мнению ряда зарубежных исследователей, принятие и адаптация минимализма в Британии тесно связаны с именем Корнелиуса Кардью (Cornelius Cardew, 1936–1981) (см.: [9; 13; 14; 16]). Его деятельность охватила различные сферы: композицию, исполнительство, педагогику, музыкальное просветительство. Косвенное представление о значении творчества К. Кардью для истории британского минимализма позволяет составить один общеизвестный факт: в рецензии на премьерное исполнение первого параграфа «Великого учения» К. Кардью² М. Найман впервые употребил выражение «minimal music», давшее впоследствии название течению в целом³ [12, p. 62–64]. Существующая русскоязычная литература практически не располагает сведениями относительно интересующей нас области. Данная статья ставит цель частично восполнить этот пробел⁴.

Самоопределение К. Кардью началось на студенческой скамье⁵. По словам Джона Тилбёри,

пианиста и друга композитора, уже здесь он начал двигаться своим путём. Опусы, которые были созданы в годы, проведённые в Королевской академии музыки в Лондоне⁶, вдохновлены не столько учителями, сколько сочинениями А. Шёнберга, А. Веберна, П. Булеза⁷. Консерватизм музыкальной среды Академии побудил Кардью продолжить обучение в Германии. В общей сложности молодой автор пробыл здесь три года (1957–1960). В это время он посещал курсы новой музыки в Дармштадте, был учеником Готфрида Кёнига⁸ и Карлхайнца Штокхаузена, а затем и коллегой последнего (с 1958 по 1960 год ассистировал ему в Кёльнской студии электронной музыки). Общаясь с немецким мастером, Кардью имел возможность на практике постигать премудрости сериализма и особенности электронной композиции⁹. Наиболее продуктивный творческий контакт со Штокхаузеном состоялся в 1959–1960 годах во время совместной работы над партитурой «Cage». Штокхаузен, рассмотрев способности Кардью, допустил его до «святой святых» – процесса сочинения: «Он был выдающимся музыкантом, потому что был не только хорошим пианистом, но и отличным импровизатором. Я давал ему делать такую работу, которую я никогда не давал прежде никакому другому музыканту; мы вместе работали над партитурой... <...> он был отлично информирован обо всех последних новациях в области композиции» (цит. по: [9]). Сам Кардью впоследствии написал статью, в которой подробно и увлечённо рассказал о сотрудничестве со К. Штокхаузеном¹⁰.

Однако к концу 1950-х интерес Кардью к сериализму начал угасать. Эта переориентация была инспирирована американской музыкой, в первую очередь опусами Дж. Кейджа, в которых британский автор нашёл отличное от западноевропейского авангарда содержание, характер музыкальных процессов и одно из качеств, наиболее важных для его последующих сочинений, – сочетание контролируемого

и произвольного начал. Произведения Дж. Кейджа Кардью открыл для себя в 1958 году, и практически сразу же появились несколько сочинений, показательных в плане «впитывания» новой эстетики. Это «Two books of study for pianists» («Две книги упражнений для пианистов», 1958), «February Pieces» («Февральские пьесы», 1959–1961), «Autumn '60» («Осень '60», 1960). Как указывает Т. Харрис, в организации их материала ещё ощутимо влияние сериализма, что выражено в использовании шкал динамики («Две книги», «Февральская пьеса» № 1) и длительностей («Февральская пьеса» № 1), в пуантилистичности ткани («Февральская пьеса» № 4, «Осень '60»), но в формообразование этих пьес проникает неопределённость и импровизационность (см. подробнее: [11, р. 55–58]).

Неизгладимое впечатление на Кардью произвели совместные творческие проекты Дж. Кейджа и Д. Тюдора, что побудило его создать подобный творческий союз с пианистом Дж. Тилбёри. С 1960 года, с момента возвращения Кардью в Лондон, их дуэт стал представлять британским слушателям современную музыку. В программах концертов фигурировали преимущественно американцы: Дж. Кейдж, М. Фелдман, К. Вулф, Л. М. Янг и др. С 1967 года Кардью стал совмещать исполнительскую деятельность с преподаванием: вёл класс композиции в Королевской академии музыки, а с 1969 года – курс экспериментальной музыки в Морли-колледже в Лондоне. Он вступил в группу свободной импровизации «АММ» (1966), а затем вместе со своими учениками – М. Парсонсом и Х. Скемптоном – создал ансамбль «Scratch orchestra» (1969). В целом деятельность, которую Кардью вёл на протяжении 1960-х, необычайно интенсивна и на первый взгляд кажется разнонаправленной. Но при внимательном рассмотрении становится очевидна общность всех его действий, их связь с постепенным погружением в идеи индетерминизма.

В области композиции в это десятилетие одной из главных для Кардью будет работа над графическими¹¹ и вербальными партитурами. Одно из первых сочинений такого рода – «Octet '61» («Октет '61», 1961) состоит из 60 музыкальных «событий» (events), фиксирующих относительную звуковысотность, ритм, динамику и артикуляцию в форме традиционных и новых графических знаков. Толкование некоторых из них Кардью привёл в указаниях к исполнению, остальные имели произвольную трактовку; кро-

ме того, свобода выбора распространялась на количество повторений каждого знака и порядок их вступления. Дж. Тилбёри, вспоминая свою работу над «Октетом», пишет: «Задачей для исполнителя была не только интерпретация каждого знака, но и объединение этих знаков в музыкальные фразы, музыкальную целостность» [17, р. 4].

Полный отказ от традиционной нотной записи произошёл в «Трактате» («Treatise», 1963–1967), написанном под впечатлением от «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна. «Трактат» Кардью имеет 193-страничную графическую партитуру (её составили абстрактные символы, линии, различные фигуры), которая давала полную свободу интерпретации. «В этой партитуре, – пишет А. Сысоев, – роль композитора сводится к минимуму. <...> Кардью отказывается от своего языка, от всевозможных иных культурных кодов, апеллируя к чистой музыкальности исполнителя» [5, с. 208–209]. Не имея указаний по реализации, опус представляет собой «руководство к свободной импровизации, данное в общем, абстрактном виде» [там же, с. 208].

В целом это произведение возникло не без влияния эстетики группы «АММ»¹². Кардью сотрудничал с ней во второй половине 1960-х, играя во время коллективных импровизаций на препарированном рояле. Гитарист коллектива Кит Роу считает, что «Трактат» предназначен «ровно для того, чтобы дать исполнителям академической музыки – людям, которые всю жизнь вынуждены играть чужие сочинения, – возможность наконец заговорить самим» [2]. Деятельность «АММ», по сути, была связана с поисками подобных способов «говорить музыкантам самим». Участники ансамбля пропагандировали спонтанность творческого процесса, отказ от привычных звучностей и форм, искали принципы свободной импровизации, являясь пионерами этого течения в европейском искусстве второй половины XX века (см.: [6, с. 25–26]).

Наконец композитор пришёл к мысли о социализации музыкального искусства в целом, что вылилось в создание «Scratch orchestra»¹³. Основными эстетическими идеями, которых придерживался этот коллектив, были демократизация концертной практики и продвижение массового музицирования. Программы оркестра включали как классику (Шестую симфонию Л. ван Бетховена, «Маленькую ночную серенаду» В. А. Моцарта, «Реквием» И. Брамса, Второй концерт для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова), так

и современную музыку – сочинения зарубежных авторов (Дж. Кейджа, Т. Райли, Л. М. Янга, М. Фелдмана, Ф. Ржевски, К. Вульфа) и участников оркестра (К. Кардью, К. Хоббса, М. Парсонса и др.) [18, р. 21]. При этом, поскольку среди оркестрантов были непрофессиональные музыканты (для них использовались графическая нотация и словесные инструкции), выступления были лишены академического лоска, представляли известную и новую музыку в особом акустическом варианте, схожем с игрой на расстроенном инструменте. Уникальность этого коллектива заключалась также в многосторонности его деятельности. Участники «Scratch orchestra» не только концертировали, но и собирались для коллективных импровизаций, продумывали репертуар, работали над исследовательскими проектами (часто фантазийного плана), изготавливали новые музыкальные инструменты (см. подробнее: [Ibid.]).

Описанные выше примеры демонстрируют магистральные направления поисков Корнелиуса Кардью на протяжении 1960-х. Их сумма даёт убедительное представление о нём как о проводнике новейшей музыки в британской культуре. В какой степени его деятельность была связана с минимализмом?

Минимализм (ставший одним из выражений контркультуры 1960-х годов) не мог «пройти мимо» Кардью, учитывая разносторонность интересов и особенности творческой личности. Известно, что сочинения минималистов фигурировали в его сольных концертных программах – например, «X for Henry Flint» («X для Генри Флинта») Л. М. Янга – и репертуаре «Scratch orchestra». Так, коллективом исполнялись «Poem» («Поэма») Л. М. Янга, «In C» («В тоне До») Т. Райли, «Les Moutons de Panurge» («Овцы Панурга») Ф. Ржевски. Также Кардью опубликовал в разных изданиях две небольшие статьи о музыке Янга: «One Sound: La Monte Young» («Один звук: Ла Монте Янг», 1966), «The Sounds of La Monte Young» («Звуки Ла Монте Янга», 1967).

Исследователи также видят общность между отдельными опусами Кардью и определёнными сочинениями американских минималистов, чаще других в этом контексте упоминается «Великое учение». Это сочинение аккумулировало в себе ресурсы многих направлений новейшей музыки. Т. Д. Тэйлор называет его «каталогом экспериментальных музыкальных техник 1960-х годов», в котором «соседствуют шумы, традиционные и нетрадиционные инструменты,

а графические обозначения соединяются с принятой нотацией» [15, р. 557]¹⁴. Отразился в нём и минимализм. Так, Д. Смит – композитор, участник «Scratch orchestra» – считает, что в «Великом учении» получила «радикальное воплощение идея свободного повтора композиционного элемента», лежащая в основе янговской пьесы «X для Генри Флинта» [14, р. 6–7]¹⁵. В. Андерсон рассматривает формирование второго параграфа «Великого учения» как близкое «In C» Т. Райли; в седьмом параграфе она проводит аналогии с «Музыкой маятника» С. Райха (см.: [8, р. 88]). Обозначенные параллели заставляют остановиться на этом произведении подробнее¹⁶.

«Великое учение» («The Great Learning», 1968–1970¹⁷) – многочасовой опус, посвящённый «Scratch orchestra», ориентированный на ресурсы этого коллектива, а следовательно, отразивший его эстетику¹⁸. Сочинение написано на текст Конфуция «Dà Xué» («Да сюэ»)¹⁹ (см.: [8])²⁰. В нём семь разделов, обозначенных, по аналогии с литературным первоисточником, «параграфами». Второй параграф опирается на три начала: словесное, мелодическое и ритмическое. Их союз основан на стабильных и мобильных элементах. Текст параграфа складывается из фрагментов, избранных у Конфуция. В них повествуется о пути личности к нравственному совершенству, сохранению достоинства и спокойствия. Несмотря на составной характер, текст (приводится ниже) обнаруживает элементы логической организации: имеет лексические повторы (выделены курсивом), рифмы (выделены жирным). Благодаря этому создаются риторичность и яркий суггестивный эффект:

Know the point of rest and then have an *orderly* mode of procedure
Having this *orderly procedure* on can grasp the azure
that is take hold of a *clear concept*
Holding a *clear concept* one can be at peace internally
Being thus calm one can *keep one's head* in moments of danger
He who can *keep his head* in the presence of a tiger
is qualified to come to his deed in due hour

Для работы текст был разделён композитором на 26 синтагм разной продолжительности, которые, в свою очередь, объединены в пять групп, как показано в таблице 1.

Пяти разделам текста соответствует вокальная партия с таким же числом тактов и количеством звуков внутри них: в первом такте – 6 звуков, в остальных – по 5, всего – 26 звуков (пример № 1).

Таблица 1. К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, компоновка текста

группа	1	2	3	4	5
текст	Know the point of rest and then have an orderly mode of procedure	Having this orderly procedure one can grasp the azure that is take hold of a clear concept	Holding a clear concept one can be at peace internally	Being thus calm one can keep one's head in moments of danger	He who can keep his head in the presence of a tiger is qualified to come to his deed in due hour
количество синтагм	6	5	5	5	5

Пример № 1 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, вокальная партия

Материал внутри строки неритмизован и имеет некоторые закономерности в своём развёртывании. В его основе – бесполутоновые пентатонные попевки в пределах сексты (1, 2 и 5 такты) или септимы (3 и 4 такты), охватывающие диапазон от c^1 до es^2 . В целом вокальная партия имеет пять подобных строк, являющихся по отношению друг к другу звеньями транспонирующей восходящей секвенции с малосекундовым шагом (пример № 2).

Пример № 2 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, вокальная партия

Продвигаясь от такта к такту, композитор сохраняет основную комбинацию звуков, обновляя один из них: например, в двух первых тактах общими будут звуки c , d , g , a ; звук e сменится на f и т. д. Логика этого процесса следующая: в последовательности тактов можно выделить два подобных «цикла»: первый – с 1 по 12 такт, второй – с 13 по 24 такт. Этапы развёртывания в

них связаны с продвижением по тональностям квинтового круга от белоклавишной диатоники (два первых такта в каждом цикле) в сторону бемолей, затем через диэзные тональности обратно. Первый цикл охватывает круг мажорных тональностей, второй – минорных²¹. Такты второго «цикла» опираются на тот же звуковой состав, что и первый (такт 1 = такту 13, такт 2 = такту 14 и т. д.), однако из-за перестановки звуков обнаруживается минорная окраска. Последний – такт 25 – выступает в роли окончания, синтезирующего мажорное и минорное наклонения.

Вокальная партия имеет ритмическое сопровождение, состоящее из 26 паттернов по числу синтагм текста и звуков вокальной строки (пример № 3).

Пример № 3 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, партия ударных

Ритмическая партитура исполняется на барабанах, в её реализации подразумевается участие немусыкантов, поэтому Кардью дал всем паттернам названия, которые, по его словам, выполняли «мнемоническую функцию» [10, р. 5]. По тематике названия объединены в несколько групп: две «пятёрки» – виды чувств и великие озёра; одна «четвёрка» – масти карт; четыре «двойки» – противоположности и мифологические персонажи; четыре «единицы»²². Такая классификация помогала исполнителям ориентироваться в пространстве паттернов и способствовала их быстрому запоминанию.

Паттерны имеют разную продолжительность и состоят из комбинаций длительностей, пауз, фермат и форшлагов. Среди них встречаются равномерные ритмы (Mary, Imek, Hearing), синкопированные (Polaris, Superior, Spades, Ontario), триольные (Castor, Pollux, Taste, Michigan, Right, Left) и др. Тематическая классификация паттернов отчасти совпадает с их ритмическим наполнением (например, начало в парах «Castor» и «Pollux» и «Romulus» и «Remus»). В то же время некоторые ритмы, например, синкопа, встречаются в паттернах, относящихся к разным смысловым группам (Polaris, Superior, Ontario, Spades).

Каким образом координируются три описанных компонента: слово, мелодия и ритм? Согласно композиторским указаниям, все участники (их количество не ограничено) делятся на группы, в каждой – несколько вокалистов (один из них – ведущий) и барабанщик. Группы автономны в своих действиях. Первыми начинают ударники, каждый из них выстраивает свой «маршрут» из ритмических паттернов: их последовательность, количество повторений и темп выбираются произвольно. Через некоторое время вступает ведущий певец: он исполняет одну синтагму текста на один звук, избирая свой темп и ориентируясь на продолжительность своего дыхания. Ему вторят остальные вокалисты этой группы по такому же принципу (см.: [Ibid.]). Из-за указанных условий уже на первом звуке происходит рассинхронизация партий вокалистов. Вместо унисонов возникает подобие репетитивных канонов. Затем, вследствие различной продолжительности соседних синтагм, расхождение ещё более усиливается, звуки начинают складываться в интервалы, а позже – в аккорды.

Окончание параграфа регулируется ведущим певцом каждой группы. Завершая пение, он даёт сигнал барабанщику своей группы, и тот сразу переходит на последний паттерн. Таким образом постепенно отключаются все вокальные группы. Параграф завершается звучанием ударных: после синхронизации их партий с достижением унисона исполнение прекращается.

В отличие от второго параграфа седьмой не имеет ритмического сопровождения и фиксированной вокальной партии. Его партитура опирается на вербальную нотацию инструктирующего типа²³ (пример № 4).

Текст разделён на 25 синтагм разной величины и снабжён некоторыми указаниями²⁴. Они определяют способ исполнения: sing/петь (синтагмы 1–24), speak/говорить (последняя синтаг-

Пример № 4

К. Кардью. «Великое учение». Седьмой параграф, партитура

----->	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
----->	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
----->	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND
		TREACHEROUS BRAMBLE

ма), hum/гудеть, напевать (после синтагм 8 и 23); количество повторений одной синтагмы (число перед каждой из них); иногда динамику (например, знак «f3» у синтагмы № 3 «Be in confusion» означает, что три раза из тринадцати она должна прозвучать громко).

Из-за отсутствия определённой звуковой высоты участники должны заранее договориться о тонах, на которых будет воспроизводиться текст (композитор рекомендует соседние синтагмы исполнять на разных нотах). Как и во втором параграфе, каждый певец выбирает свой темп и ориентируется на максимальную продолжительность собственного дыхания²⁵. Эти условия вызывают уже отмеченные эффекты: рассинхронизацию партий, подобие репетитивных канонов и фазового сдвига, появление различных результирующих созвучий.

Композиция этой части имеет три фазы – экспонирующую (синтагмы 1–8), развивающую (синтагмы 10–23) и заключительную (синтагма 25). Два первых раздела, соответствующие экспонированию и развитию, подобны по строению: начинаются всеми исполнителями в унисон (по знаку →)²⁶, затем постепенно расходятся и завершаются бестекстовой строкой (9 и 24 синтагмы). Её функция – свести исполнение воедино, чтобы начать следующий этап вместе.

Второй этап сложнее первого, он почти в два раза дольше по продолжительности и более насыщен динамически. Нарастание динамики по ходу развёртывания этого параграфа позволяет говорить о действии в нём законов крещендирующей формы: в первом разделе интенсивное

звучание предписано дважды (3 и 5 синтагмы, в сумме – 3 раза), во втором включение громких фраз учащается до семи и постепенно уплотняется (12, 14, 18, 20, 21, 23, 24 синтагмы, в сумме – 10 раз). Кульминацией этого процесса становится прочтение на *f* заключительной синтагмы. Чередование пропеваемых, произносимых и бестекстовых строк придаёт звучанию яркий сонорный эффект²⁷.

Подводя итог наблюдениям, мы приходим к выводу о присутствии в «Великом учении» ряда минималистических закономерностей. Так, оба параграфа опираются на звуковой материал, схожий по своим характеристикам с музыкой американских минималистов: скупой, неритмизованный (оба параграфа), ангемитонной природы (второй параграф). В основе формирования ткани обоих параграфов лежит процесс преднамеренной рассинхронизации партий, близкий райховскому фазовому сдвигу и репетитивным канонам Т. Райли. Однако все эти средства связаны с иной, нежели в минимализме, эстетикой и приводят к иному художественному результату – эффекту шума, суггестивному воздействию. А что самое главное – закономерности, вызывающие аналогии с минимализмом, действуют в этом опусе вкупе с целой суммой средств, связанных с экспериментальным началом: графической и вербальной нотацией, использованием приёмов музыкального театра, импровизацией, установкой на всеобщую доступность для ис-

полнения. Это вполне закономерно, поскольку «Великое учение» аккумулировало в себе результаты разнонаправленных поисков Кардью, которые он вёл на протяжении 1960-х годов.

Определяя значение фигуры Кардью для британской культуры, М. Фелдман оставил точное и ёмкое заключение: «...любое направление современной музыки проникло в Англию благодаря Кардью и из-за него. Если сегодня новые идеи ощущают здесь своё движение, то это потому, что он действует как духовная сила, нравственный центр. Без него молодой “не от мира сего” композитор был бы потерян. С ним же он оставался молод, но уже не был потерян» [11, р. 12]. Справедливость этих слов ощущается в связи с распространением минимализма в Британии. Хотя на музыку Кардью это течение воздействовало скорее опосредованно, чем напрямую, именно в сочинениях композитора молодое поколение британских авторов получило пример адаптации ресурсов паттерновой конструкции и репетитивного метода к собственным художественным идеям. Поэтому вполне закономерно, что ядро британской линии минимализма составляют ученики и единомышленники Кардью – Х. Скемптон, М. Парсонс, Х. Шрапнэл, К. Хоббс, а также участники «Scratch orchestra» – М. Найман, М. Чэнт, Дж. Уайт. Все сказанное позволяет считать фигуру композитора и его творчество стоящими у истоков минимализма в Британии.

PRIMEЧАНИЯ

¹ М. Найман в этой связи называет 1969–1970 годы [14, р. 158].

² Рецензия была опубликована 11 октября 1968 года в журнале «Spectator».

³ Напомним, в разное время к музыке такого рода применялись следующие обозначения: «системная музыка», «процессуальная музыка», «музыка транса», «гипнотическая музыка», «репетитивная музыка», «структуралистская музыка» и др. [19, р. 135].

⁴ В зарубежном музыковедении творчество британского автора изучено довольно подробно. В первую очередь отметим монографию Т. Харриса «Наследие Корнелиуса Кардью» [11]. В ней изложена биография, в общих чертах описан большой корпус сочинений композитора, а также охарактеризованы его эстетические, политические воззрения. Статьи В. Андерсон, Б. С. Бэйкер, Дж. Тилбэри, Т. Д. Тэйлора затрагивают отдельные вопросы, связанные с творче-

ством Кардью и его сочинениями [8; 9; 15; 17].

⁵ В целом творчество К. Кардью можно разделить на три этапа: время композиторского становления (1953–1961), условно «авангардный», или «экспериментальный» (1961–1971), и «нейтральный» (1971–1981) – с момента вступления в коммунистическую партию и отказа от собственных авангардных опусов.

⁶ В Академии Кардью учился с 1953 по 1957 год как композитор у Ховарда Фергюсона (Howard Ferguson), как пианист – у Перси Уоллера (Percy Waller) и виолончелист. В это же время самостоятельно освоил гитару.

⁷ Во время учёбы Кардью и Р. Р. Беннет организовали исполнение «Структур» и «Молотка без мастера» П. Булеза в рамках летней школы в Дартингтоне [17, р. 1]. Булезовское влияние обнаруживают вторая и третья фортепианные сонаты, написанные в 1956 и 1958 годах.

⁸ На этот факт, вслед за Л. А. Акопяном, указывает А. Ю. Сысоев [5, с. 213]. Зарубежные исследователи не упоминают имя Кёнига в ряду учителей Кардью.

⁹ Позже Кардью совершенствовался в композиции у Гоффредо Петрасси (Goffredo Petrassi) в Риме (1964).

¹⁰ Эта статья – «Report on Stockhausen's "Carré"» («Доклад о "Карре" Штокхаузена», 1961) – помимо воспоминаний К. Кардью о работе с немецким композитором, отражает последовательный процесс создания партитуры и содержит ряд аналитических высказываний, касающихся особенностей инструментовки, нотации, формообразования, освещает детали премьерного исполнения.

¹¹ Для этого Кардью освоил графический дизайн в Лондонской школе печати (1961).

¹² Группа начала своё существование в 1965 году, была создана Китом Роу (Keith Rowe) – гитара, Лу Гэром (Lou Gare) – саксофон, Эдди Прево (Eddie Prevost) – ударные. Ансамбль выступает по сей день.

¹³ Название можно перевести как «разношёрстный оркестр» или «царапающий оркестр» (не случайно на одной из афиш название коллектива помещено на расчёске). Оба перевода вызывают свой круг ассоциаций: «разношёрстность» соотносима с составом оркестра, включавшим музыкантов и немусыкантов, и с концертными программами, соединявшими классику и современные сочинения; слово «царапающий» отсылает к звуковому результату, зачастую напоминающему нечленораздельный шум.

¹⁴ Добавим, что по своей насыщенности различными приёмами это сочинение уникально: в нём соединены элементы импровизации, хэппенинга, музыкального театра, тщательно организованного действия.

¹⁵ Напомним, эта пьеса Янга состоит из единственного кластера, многократно воспроизводимого локтями на фортепиано, причём число его повторов выбирается произвольно [14, р. 6–7].

¹⁶ Другие страницы партитуры «Великого учения» также имеют аналогии с минималистскими опусами. Так, например, в основе формообразования первого и третьего параграфов лежит повтор элементов разной величины (в первом – шесть раз целиком воспроизводится партитурный лист, в третьем – многократно скандируются отдельные слова и строки). Авторские указания в шестом параграфе, по сути, близки янговским композициям начала 1960-х годов: различные «звучания» (sounds) тоновой и шумовой природы должны исполняться определённое количество раз, перемежаясь с генеральными паузами. Так как в двух параграфах – втором и седьмом – средства минимализма наиболее сконцентрированы, они были выбраны для подробного анализа.

¹⁷ В источниках приводятся различные даты окончания произведения: 1970, 1971 или 1972 год. Мы называем дату, указанную в рукописи партитуры Кардью [10, р. 2].

¹⁸ Так, многие особенности партитуры определила направленность на исполнителя, который не обладает специальными профессиональными навыками. К ним относятся: использование графической и вербальной нотации; опора на минимизированный, зачастую элементарный звуковой материал, повторяемость заложенных процессов; подчеркнута свободное (коллективное или индивидуальное) исполнение.

¹⁹ Для работы Кардью использовал перевод поэта Эзры Паунда (Ezra Pound), изданный в 1928 году. В связи с недоступностью полного текста перевода первоисточника мы опираемся на фрагменты, заимствованные композитором.

²⁰ В партитуре «Великого учения» находят отражение китайское искусство каллиграфии, мелодика и ритмика китайского языка (см., например: [8]). Будучи участником «АММ», Кардью с коллегами по ансамблю изучал китайский язык, музыку и культуру этой страны в целом (см.: [7]).

²¹ Как отмечает В. Андерсон, сочинение вызывает параллели с «In C» Т. Райли. В обоих случаях исходный пункт – диатоника *C dur*, одна из логических основ развёртывания – постепенное обновление звукового состава паттернов. Однако в «In C» циклы более продолжительны по времени, а гармоническое движение скромней, связано с тональностями ближайшего родства: *C dur*, *G dur* и *F dur* (см. подробнее: [4, с. 195–200]).

²² Приведём их названия по группам: виды чувств – Touch, Taste, Smell, Sight, Hearing (осязание, вкус, обоняние, зрение, слух); цепь североамериканских Великих озёр – Superior, Michigan, Huron, Erie, Ontario (Верхнее, Мичиган, Гурон, Эри, Онтарио); масти карт – Spades, Hearts, Diamonds, Clubs (пики, червы, бубны, трефы); противоположности и имена мифологических персонажей – White, Black, Right, Left, Castor, Pollux, Romulus, Remus (белое, чёрное, правый, левый, Кастор, Поллукс, Ромул, Рэм), негруппируемые – Mary, Polaris, Imek, Brabazon (Мария, Поларис, Имек, Брэйбэзон).

²³ Как известно, вербальная нотация вместо привычных нотных знаков оперирует символами письменного языка. Согласно Е. Дубинец, выделяются два её типа – инструктирующий (дающий указания о порядке исполнения) и ассоциативный (создающий определённое образное пространство, импульс для музыкальной импровизации) [1, с. 42]. Кардью обращается к первому из этих типов.

²⁴ В основе текста этого раздела лежат наставления Конфуция социально-политического характера: о целостности государства, справедливом устройстве общества.

²⁵ Подобные качества свойственны и шестому параграфу. Его вербальная партитура фиксирует порядок действий инструменталистов и характер музыкального материала: описывает различные «звучания» (sounds), количество их воспроизведений, включение

генеральных пауз. По указанию автора, каждый участник должен двигаться сквозь партитуру в своём темпе, иногда синхронизируясь с другими. Звучание раздела, с одной стороны, напоминает опусы сериалистов, выражаясь в «точности» звукового рисунка, заданности параметров, с другой – опыты Дж. Кейджа, проявляясь в выборе звуковых источников (музыкальных и немзыкальных), в свободе исполнения партитуры.

²⁶ В комментариях к исполнению Кардью указывал на обязательно синхронное вхождение в 1-ю и 25-ю синтагмы, унисонное вступление в 10-ю синтагму факультативно (см.: [10, р. 24]).

²⁷ По задумке автора, исполнение включало также элементы инструментального театра: после воспроизведения каждой строки участники свободно перемещаются по сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубинец Е. А. Знаки звуков. М.: Гамаюн, 1999. 314 с.
2. Кит Роу о бегстве от Тэтчер, левой идеологии, свободной музыке и Караваджо: интервью О. Соболева для издания «Афиша Daily». URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/rowe/> (18.05.2018).
3. Пospelов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–83.
4. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
5. Сысоев А. Ю. Кризис музыкального языка и его отражение в творчестве Корнелиуса Кардью // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 2. С. 200–214.
6. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 33 с.
7. Тилбери Дж. Корнелиус Кардью: интервью А. Горохова. Июль, 2004. Немецкая волна. URL: <https://muzprosvet.ru/cardew.html> (20.05.2018).
8. Anderson V. Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning // Jems: Journal of Experimental Music Studies. 2004. 17 March. 13 p. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/AndersonChineseGL.pdf (13.04.18).
9. Baker B. S. Cornelius Cardew – Composer. URL: <http://www.musicnow.co.uk/composers/cardew.html#continue> (8.05.2018).
10. Cardew C. The Great Learning. Score (Facsimile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11. 1971. 25 p.
11. Harris T. The Legacy of Cornelius Cardew. London: Routledge. 2016. 217 p.
12. Nyman M. L. Collected Writings. Edited by Pwyll ap Siôn. An Ashgate Book, 2013. 296 p.
13. Nyman M. L. Experimental Music: Cage and Beyond. Second edition. Cambridge University Press, 1999. 196 p.
14. Smith D. Following a Straight Line: La Monte Young. Originally published in Contact 18 (1977–78), pp. 4–9, and updated. Uploaded 21 June 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf (20.05.2018).
15. Taylor T. D. Moving in Decency: The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew // Music & Letters. 1998. Vol. 79, No. 4. Oxford University Press, pp. 555–576. URL: <https://www.jstor.org/stable/854626> (13.04.18).
16. The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. Edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll Ap Siôn. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. XXVI, 431 p.
17. Tilbury J. Cornelius Cardew. Originally published in Contact 26 (1983), 4–11. Reprinted in the Jems: Journal of Experimental Music Studies. Uploaded 27 October 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Tilburycardew.pdf (22.05.2018).
18. 25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary). Edited by M. Parsons. Instant Print West One, 1994. 40 p.
19. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // Integral. 1988. No. 2, pp. 135–159.

Об авторах:

Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

Алексеева Александра Юрьевна, аспирантка, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0416-1659**, alekseevaaleksandra89@gmail.com



REFERENCES

1. Dubinets E. A. *Znaki zvukov* [The Signs of Sounds]. Moscow: Gamayun, 1999. 314 p.
2. *Kit Rou o begstve ot Tetcher, levoy ideologii, svobodnoy muzyke i Karavadzho: interv'yu O. Soboleva dlya izdaniya «Afisha Daily»* [Keith Rowe about the Escape from Thatcher, Leftist Ideology, Free Music and Caravaggio: Interview Taken by O. Sobolev for the Publication “Poster Daily”]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/rowe/> (18.05.2018).
3. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: sravnenie opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Minimalism and the Repetitive Method: A Comparison of the American and Soviet Musical Experiences]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992. No. 4, pp. 74–83.
4. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka: ucheb. posobie po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy» dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [An Introduction to 20th Century Musical Composition: A Textbook for the Course “Analysis of Musical Compositions” for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow: VLADOS, 2004. 231 p.
5. Sysoev A. Yu. Krizis muzykal'nogo yazyka i ego otrazhenie v tvorchestve Korneliusa Kard'yu [The Crisis of the Musical Language and its Reflection in the Works of Cornelius Cardew]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. A Space of Culture]. 2012. No. 2, pp. 200–214.
6. Sysoev A. Yu. *Fenomen svobodnoy improvizatsii v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Free Improvisation in 20th Century Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 33 p.
7. Tilberi Dzh. *Kornelius Kard'yu: interv'yu A. Gorokhova. Iyul', 2004. Nemetskaya volna* [Tilbury John. Cornelius Cardew: Interview taken by A. Gorokhov. July, 2004. The German Wave]. URL: <https://muzprosvet.ru/cardew.html> (20.05.2018).
8. Anderson V. Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning. *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. 2004. 17 March. 13 p. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/AndersonChineseGL.pdf (13.04.18).
9. Baker B. S. *Cornelius Cardew – Composer*. URL: <http://www.musicnow.co.uk/composers/cardew.html#continue> (8.05.2018).
10. Cardew C. *The Great Learning*. Score (Faximile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11. 1971. 25 p.
11. Harris T. *The Legacy of Cornelius Cardew*. London: Routledge. 2016. 217 p.
12. Nyman M. L. *Collected Writings*. Edited by Pwyll ap Siôn. An Ashgate Book, 2013. 296 p.
13. Nyman M. L. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Second edition. Cambridge University Press, 1999. 196 p.
14. Smith D. *Following a Straight Line: La Monte Young*. Originally published in *Contact* 18 (1977–78), pp. 4–9, and updated. Uploaded 21 June 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf (20.05.2018).
15. Taylor T. D. Moving in Decency: The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew. *Music & Letters*. 1998. Vol. 79, No. 4. Oxford University Press, pp. 555–576. URL: <https://www.jstor.org/stable/854626> (13.04.18).
16. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll Ap Siôn. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. XXVI, 431 p.
17. Tilbury J. *Cornelius Cardew*. Originally published in *Contact* 26 (1983), 4–11. Reprinted in the *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. Uploaded 27 October 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Tilburycardew.pdf (22.05.2018).
18. *25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary)*. Edited by M. Parsons. Instant Print West One, 1994. 40 p.
19. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music. *Integral*. 1988. No. 2, pp. 135–159.

About the authors:

Irina V. Koposova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

Alexandra Yu. Alekseeva, Post-graduate Student, Senior Faculty Member at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0416-1659**, alekseevaaleksandra89@gmail.com

Е. В. КИСЕЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса*

Статья посвящена вопросу обновления оперного жанра в творчестве Ф. Гласса. Этот процесс обозначился в американском музыкальном театре в конце 1970-х и в 1980-е годы и способствовал возрождению интереса к наиболее консервативному по меркам того времени жанру в творчестве современных американских и западноевропейских композиторов. Реформа оперного жанра, впоследствии изменившая представление о самой сути музыкально-театрального спектакля как художественного явления, осуществлялась под непосредственным воздействием эстетических идей театрального экспериментализма, музыкального минимализма, концептуализма. В статье рассматриваются драматургические и композиционные проблемы, связанные с внедрением в оперный жанр принципов, характерных для новой формы представления, сложившейся в европейском авангардном и американском экспериментальном театре. Ранние сочинения Ф. Гласса – оперы «Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон», которые композитор объединил в трилогию, последовательно воплощают идеи обновления оперного спектакля. В исследовании обозначены традиции «театра жестокости», «эпического театра», «театра абсурда» (А. Арто, Б. Брехт, С. Беккет), оказавшие влияние на музыкально-театральное мышление композитора, определены особенности воплощения принципов нелинейной драматургии, охарактеризованы способы конструирования смысла, рассмотрены приёмы композиционной организации, опирающиеся на музыкально-языковые новации Ф. Гласса, выработанные в инструментальной музыке.

Ключевые слова: американский музыкальный театр, ранние оперы Ф. Гласса, «Эйнштейн на берегу», «Сатьяграха», «Эхнатон», обновление оперного жанра.

Для цитирования: Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.

ELENA V. KISEYEVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru*

Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass

The article is devoted to the question of the revival of the opera genre in the musical legacy of Philip Glass. This process came to view in American musical theater in the late 1970s and 1980s and was conducive to the revival of what was deemed to be by the standards of that time period the most conservative genre in the musical output of American and Western European composers. The reform of the operatic genre, which subsequently transformed the perception of the very essence of the musical-theatrical performance as an artistic phenomenon, was carried out under the direct influence of the aesthetical ideas of theatrical experimentalism, musical minimalism and conceptualism. The article examines the dramaturgical and compositional problems connected with the implementation into opera of principles connected with a new form of perception formed in the European avant-garde and American experimental theater. Glass' early compositions – the operas "Einstein on the Beach," "Satyagraha" and "Akhnaten," which the composer combined into a trilogy, manifest in a consistent way the ideas of revival of operatic performance. The research identifies the traditions of the "Theater of Cruelty," the "Epic Theater" and the "Theater of the Absurd" (Antonin Artaud, Bertold Brecht, Samuel Beckett), which have exerted influence on the composer's musical-theatrical thinking, define the peculiarities of manifestation of the principles of non-linear dramaturgy, characterizes the methods

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН.



of construction of meaning, and examines the means for compositional organization founding themselves on the innovations of Philip Glass' musical language developed in his instrumental music.

The publication has been prepared as part of project № 17-04-00198-OGN supported by the Russian Foundation for Basic Research.

Keywords: American musical theater, the early operas of Philip Glass, "Einstein on the Beach," "Satyagraha," "Akhnaten," revival of the opera genre.

For citation: Kiseyeva Elena V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.

В художественной и исследовательской практике интерес к оперному творчеству Филипа Гласса – крупнейшего американского композитора, одного из основоположников музыкального минимализма – не утихает уже более сорока лет. Оперы «Эйнштейн на берегу» (1976), «Сатьяграха» (1979), «Эхнатон» (1983), «Гражданские войны» (1984), «Падение Дома Ашера» (1988), «Путешествие» (1990), «Белый ворон» (1991), «Галилео Галилей» (2002), «Аппоматтокс» (2007), «Кеплер» (2009), «Идеальный американец» (2011), «Потерянный» (2013), «Суд» (2014), созданные композитором в соавторстве с режиссёрами-эксперименталистами Робертом Уилсоном, Скоттом Хиксом, Ли Бруером, Питером Хандке, демонстрируют процессы обновления музыкального театра на рубеже XX–XXI веков.

В отечественном музыковедении можно наблюдать определённый крен в изучении творческого наследия композитора. Традиционно исследовательский интерес вызывают инструментальные сочинения, связанные со становлением авторских репетитивных техник в 1960–1970-е годы, а также проблемы формирования постминималистской эстетики в произведениях 1980–1990-х [1; 2; 3; 4]. В свою очередь музыкально-театральные работы мастера исследованы в меньшей степени, за исключением первой оперы.

Действительно, первое крупное музыкально-театральное произведение Ф. Гласса («Эйнштейн на берегу»), обозначенное композитором как «опера», имело рубежное значение для американского и западноевропейского музыкального театра. Об особой исторической роли «Эйнштейна», который «открывает новейшую историю американской оперы», пишет О. Манулкина в своём крупном исследовании о музыке США [4, с. 682]. Значение произведения для развития музыкально-театральной индустрии отмечает С. О'Коннелл [9, р. 33–34]. А. Кром, Е. Новак, Дж. Ричардсон называют сочинение

кульминационной точкой в многолетних творческих экспериментах композитора, обозначая «Эйнштейном» начало нового этапа в эволюции авторского стиля [3; 7; 8].

Значение «Эйнштейна» для музыкальной культуры конца XX века сложно переоценить. Если в течение почти двух десятилетий до его создания американские композиторы практически не обращались к оперному жанру, то следующие после «Эйнштейна» годы, напротив, ознаменовались небывалым всплеском интереса к опере. Композиторы не только создали десятки произведений, среди которых «Европеры» Дж. Кейджа, «Разные поезда», «Пещера», «Три притчи» С. Райха, «Доктор Атомный», «Никсон в Китае» Дж. Адамса, «Атлас» М. Монк, но и стали определять оперный жанр как поле для смелых экспериментов и новаций.

«Сатьяграха» и «Эхнатон» из знаменитой трилогии Ф. Гласса не получили должного освещения в трудах отечественных учёных, что, возможно, связано с меньшим, по сравнению с первой оперой, удельным весом новаторства в них. Обе оперы воспринимаются музыковедами как сочинения, транслирующие уже найденные композитором новые художественные принципы. Однако, на наш взгляд, историческая значимость всей трилогии не подлежит сомнению. «Эйнштейн», будучи первым экспериментальным сочинением, всё же находился за пределами оперного жанра, его можно отнести к области музыкального театра, но сложно определить принадлежность к какому-либо конкретному жанру, в то время как «Сатьяграха» и «Эхнатон» открывают новую страницу именно в прочтении оперы.

Показательны в этом смысле размышления о жанре самого Гласса, высказанные до и после создания «Эйнштейна». Так, во второй половине 1970-х композитор пишет о том, что он «с отвращением» относится к традиционным канонам жанра, «случайно стал оперным

композитором», что по отношению к своему произведению «применяет слово “опера” с нежеланием» (цит. по: [10, р. 33]). Примечательны и более поздние высказывания: «Оперная традиция казалась мне безнадежно мёртвой, без перспективы на возрождение в мире перформанса, в котором я работал. Мне казалось, что гораздо лучше начать с чего-то другого. Для жанрового обозначения “Эйнштейна” я предпочёл бы термину “опера” термин “музыкальный театр”» [ibid.]. В музыкальном мире сложилось устойчивое мнение, что произведение стало отождествляться с оперой во многом благодаря Р. Уилсону, настоявшему на таком обозначении, а также постановкам сочинения на сценических площадках, ассоциировавшихся со средой бытования оперного жанра.

Важно, что ко времени работы над «Сатьяграхой» тон высказываний Гласса существенно изменился. Уже к концу 1970-х композитор, хотя и отрицает «великую традицию европейской оперы», в чём можно обнаружить подтекст, связанный с отчуждением от традиционных канонов построения оперного спектакля, но в целом испытывает особый интерес к оперному жанру. Далее, в период работы над «Эхнатом», он обращается к исторически сложившимся оперным формам. Наконец, в одном из интервью конца 1980-х Гласс заметил, что по завершении трилогии он «стал оперным композитором» (цит. по: [10, р. 34–35]).

В «Эйнштейне», «Сатьяграхе», «Эхнатоне» композитор и его соавторы последовательно раскрыли художественные идеи, получившие ранее активное развитие в экспериментальном театре и нашедшие яркое воплощение в новой форме представления – перформансе, который получил беспрецедентное развитие в 1970-е и 1980-е годы в области музыкального театра. Связь своего творчества с эстетикой перформанса автор неоднократно подчёркивал, называя среди интересных для него художественных явлений современности театральные и музыкальные постановки «Живого театра», «Открытого театра», «Группы перформанса» Боба Уилсона, Мередит Монк, развивавших перформативные практики.

В своих операх Гласс стремился создать особые условия как для творческой деятельности, так и для восприятия художественных событий, что выразилось в разрушении привычных границ между искусством и окружающей

действительностью, в новых для музыкально-театрального спектакля приёмах построения драматургии и композиции, а также в возможностях взаимодействия автора и исполнителей со зрителем.

Так, одной из ярких новаторских идей «Эйнштейна» стало включение в драматургический профиль спектакля нелинейных методов развития. Использование принципа дискретности в изложении материала, отказ от единой сюжетной линии и логики развития в пользу изложения разрозненных образов были призваны погрузить зрителя в атмосферу эпохи А. Эйнштейна и вызвать свободные ассоциации. Важнейшей задачей Ф. Гласса и Р. Уилсона стало «оживление» в мир, увиденный под особым ракурсом – как серию метаморфоз, связанных с жизнью и открытиями великого физика. Сценическое воплощение названных идей стало возможным благодаря экспериментированию с различными способами представления тела и оригинальному пространственно-временному решению, в связи с чем в постановке особое внимание уделено пантомимным и хореографическим сценам.

Следует отметить и то, что в произведении отсутствуют сольные вокальные формы, вызывающие ассоциации с оперным жанром. Им на смену приходят нарочито бессмысленные драматические монологи на тексты мальчика-аутиста К. Ноулса и инструментальные соло. Интерес представляет и работа с голосом, который трактуется композитором как акустический инструмент, включённый в политембровую оркестровую ткань.

Драматургия «Сатьяграхи» и «Эхнатона» также далека от традиционных представлений об опере. Здесь на смену действенности и событийности, выстроенных в единую линию развития, приходит нелинейность, организованная с помощью приёмов монтажа. Демонстрируя повествование в такой форме, Гласс выстраивает его как цепочку не связанных и исторически не согласованных эпизодов.

Более того, смысловое наполнение традиционных оперных форм (арий, речитативов, ансамблей различного состава), введённых в музыкальную ткань обеих опер, оказывается за рамками зрительского восприятия. Композитор включил в сочинения древние языки (в «Сатьяграхе» содержатся выдержки из «Бхагават-гиты» на санскрите, в «Эхнатоне» использованы оригинальные древнеегипетские тексты из «Книги мёртвых»

и библейские тексты на иврите), подчёркнув их звуковую природу и нивелируя коммуникативную функцию слова. В своей автобиографии он утверждал: «Отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает слову возможность звучать как единой последовательности звуков» [5, p. 101].

Кроме того, Гласс применил оригинальный способ симультанного (или параллельного) повествования, который усилил смысловой разрыв: текст «Сатьяграхи» опирается на легендарные события из ведического эпоса «Бхагават-гиты», в то время как сценическое действие связано с воплощением идеи ненасильственного сопротивления, разработанной индийским политическим деятелем М. Ганди для борьбы индийских общин за гражданские права. Похожий приём несовпадения произносимого текста и сценического действия был использован и в «Эхнатоне». То есть подход Гласса к оперному жанру основан на конструировании драматургии таким образом, чтобы тексты вербальный и музыкальный вкупе со сценическим действием не способствовали созданию единой логической линии и определённого смысла.

Напротив, все составляющие спектакля должны были поддерживать некую разобщённость, создавая семантический вакуум. Согласно авторскому замыслу, важнейшую роль в преодолении смыслового разрыва между образами музыкальными и сценическими должно играть зрительское восприятие. Зритель может ментально конструировать смыслы, исходя из своего личного социокультурного опыта, и, таким образом, становится соавтором идеи. Композитор объяснял, что произведение должно быть «персонализировано зрителем», что именно «способность конструирования зрителем смыслов придаёт сочинению содержательное наполнение» [6, p. 71].

Приём параллельного повествования, речь о котором шла выше, оказывает влияние и на характер драматургического развития. Принципы построения «Сатьяграхи» и «Эхнатона» не способствуют созданию действенности и событийности. Статичная «драматургия» опер основывается на соединении замкнутых, застывших сцен. «Ферма Толстого», «Противостояние и спасение», «Мартин Лютер Кинг» из «Сатьяграхи» и «Коронация Эхнатона», «Эхнатон и Нефертити», «Город/Танец», «Гимн», «Руины» из «Эхна-

тона» гипотетически могли бы существовать как отдельные минималистские произведения.

Однако благодаря специфическому музыкальному развитию в операх можно говорить о проявлении динамики в статике. Музыка, основанная на репетитивных техниках работы с паттерном (процессы аддиции и субтракции), способствует созданию ощущения движения посредством постепенно накапливаемых изменений. Для того чтобы структурировать длинные статичные оперные сцены, композитор применил повторяющиеся гармонические паттерны, на которые накладывалось мелодическое, ритмическое, тембровое и динамическое развитие.

В качестве показательного примера приведём композиционную организацию сцены, открывающей «Сатьяграху». Композиционную основу здесь образует нисходящий гармонизованный тетрахорд (с басовой линией *f-es-des-c*), который подвергается постепенному ритмическому и мелодическому расширению с помощью добавления одного звука. Процесс этот многократно повторяется до тех пор, пока арпеджированная гармоническая последовательность, первоначально данная в размере 5/8, не расширится до размера 8/8. Постепенное ритмическое расширение сопровождается фактурным уплотнением. К начинающим движению виолончели и электрическому органу подключаются альт, контрабас, деревянные духовые. Далее обозначенный аддитивный процесс вновь повторяется во время вступления партии Ганди (ц. 25), затем Кришны (ц. 55). Максимальное ритмическое (увеличение количества длительностей в такте до 17/8), фактурное (движение от нескольких инструментов к оркестровому *tutti*) и динамическое (развитие от *p* к *f*) расширение происходит после вступления хора (ц. 77).

Композиционному единству внутри каждой оперы, а также трилогии в целом способствует включение повторяющихся музыкальных тем, образующих композиционные арки. Именно они выступают в качестве опорных точек в процессе зрительского конструирования смысла и способствуют пониманию авторского замысла. Кратко остановимся на характеристике «тем», открывающей эпилог «Эхнатона». С точки зрения академического искусствознания данный музыкальный материал сложно назвать темой, так как он представляет собой простую гармоническую последовательность, изложенную

в арпеджированном виде на основе нисходящей диатонической линии баса (*e-d-c-h*). Однако в контексте музыкальной композиции Эпилога последовательность привлекает к себе внимание. При третьем и четвёртом проведении на неё накладываются начальные звуки Пролога из «Эйнштейна». Отметим, что ранее «тема» звучала в сцене коронации Эхнатона (акт II, сцена 2), в гимне Эхнату (акт II, сцена 4) и в интерлюдии. Её появление было связано с введением материала из сцен первой оперы. «Тема» проводилась и в «Сатьяграхе» (в первой сцене она знаменовала начало работы Ганди, а в заключительной – его политическую победу), и в «Эйнштейне» (в пяти kolejных сценах – портретах учёного).

Отметим, что «тема» эта не раскрывает внутреннего состояния какого-либо героя и не фиксирует изменений, связанных с раскрытием образа. Её условно можно обозначить «темой трилогии», появление которой связано с раскрытием идеи, объединяющей три, на первый взгляд, различных произведения. Филип Гласс намеренно обратился к легендарным историческим личностям, перевернувшим представления о мире в наиболее консервативных культурных институциях. Альберт Эйнштейн своими открытиями показал безбрежные возможности естественнонаучного знания. Политический и общественный лидер Мохандас Ганди, получивший имя «Махатма» («Великая душа»), разработал идею ненасильственного сопротивления, которую взяли на вооружение последующие борцы за социальные права. Эхнатон радикально обновил религиозные представления в сторону монотеизма, что потрясло устои не только древнеегипетского общества, но и древней цивилизации. Вероятно, композитор стремился подчеркнуть господство идеи над персонажами и событиями. Идеи, связанной со значением вклада отдельной личности в историю человечества.

Для понимания подхода Гласса к музыкально-театральной драматургии необходимо остановиться на идеях «эпического театра», «театра абсурда», «театра жестокости», оказавших влияние на творческое мышление Гласса и определивших его обращение к музыкальному театру.

Следует отметить, что интерес композитора к театру ярко проявился ещё во времена обучения в легендарной школе Нади Буланже и знакомства с творчеством выдающихся ев-

ропейских театральных драматургов, а также с репертуаром европейских театров, знаменитых современными постановками. В середине 1960-х Гласс стал участником (а затем музыкальным руководителем) экспериментальной театральной труппы «Mabou Mines», где первые постановки пьес Б. Брехта и С. Беккета осуществлялись под руководством Л. Брюйера и самого С. Беккета.

Парижские впечатления и работа в «Mabou Mines» способствовали рождению новаторских идей в оперном театре Гласса. В частности, ему оказался близок брехтовский приём погружения и «вживания» зрителя в мир произведения. Вероятно, композитора привлекла идея соединения противоречащих друг другу элементов, свойственная «эпическому театру» (термин из теории Б. Брехта), а также принцип построения драматургического целого на основе монтажа. В рассматриваемых оперных сочинениях можно обнаружить и продолжение традиции, связанной с введением в театральную постановку «эффекта отчуждения» – представления известного явления с неожиданного ракурса, способствующего преодолению автоматизма и стереотипности восприятия.

В операх Гласса воплотились принципы, направленные на нарушение логичности повествования, характерные для абсурдистских пьес. В рассматриваемой трилогии, как и в сочинениях С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пинтера, поступки персонажей лишены логики, а мир предстаёт как нагромождение фактов. Нарушение причинно-следственных связей при сохранении видимости логичного повествования позволяет зрителю додумывать происходящее, искать разгадки алогичных ситуаций в ходе восприятия сочинения и в результате активно включаться в процесс конструирования смысла. Герои «театра абсурда» создают видимость коммуникации, их речь состоит из отдельных реплик, в которых не наблюдается связи между словом и поступком, что нашло отражение в рассмотренных сочинениях.

Отметим, что традиция подчёркивания звуковой (музыкальной) и отрицание коммуникативной природы вербального текста восходит к теории Антонина Арто, чьи эссе и манифесты оказали огромное влияние на формирование американского и европейского авангардного театра середины XX века. Режиссёр отрицал литературность театра, отказывался от вербальной



выразительности, предлагая взамен традиционных диалогов семантически нагруженные жесты. Посредством мощного воздействия на чувства и эмоции зрителя – главного принципа «театра жестокости» – французский режиссёр стремился обойти рассудок и его зависимость от языка и привести зрителей к инстинктивному пониманию художественной работы, акцентируя внимание на изображении и звуке. Своеобразный интернациональный язык, в котором на первый план выходят его акустические свойства, представлен в хоровых сценах и монологах «Эйнштейна» через сольфеджирование звуков и игру со структурой текста (вычитание по принципу аддиции отдельных слов из фраз), в «Сатяграхе» и «Эхнатоне» – через использование «мёртвых» языков. В операх яркие визуальные образы, значение которых ограничено вербально, раскрываются посредством пластического действия, что определило включение в произведения танцевальных сцен и пластических жестов.

Таким образом, ранние оперы Гласса положили начало процессу радикального обновления жанра, наметившемуся в конце XX века в творчестве американских композиторов. Изменения коснулись самой сути оперного спектакля, включая как его внутренние закономерности,

связанные с композиционно-драматургическим решением, так и лежащие вне художественных событий принципы взаимодействия между автором и зрителем. Если первый создаёт условия для восприятия и коммуникации, то последний не только интерпретирует происходящее, но и принимает активное участие в ментальном конструировании произведения. Содержание опер становится уникальным буквально для каждого зрителя и зависит от его личных ассоциаций, которые вместе с текстом, музыкой и сценическим действием позволяют им существовать как целостной форме представления. Драматургический профиль опер, объединённых композитором в трилогию, обрисовывается согласно методам и приёмам нелинейной драматургии. Внешнюю статичность сценической композиции и отсутствие ярко выраженного драматического действия компенсирует композиция музыкальная, которая основывается на непрерывной логике динамичного развития и формирует своеобразную циклическую структуру. Методы организации композиции включают разработанные Глассом в инструментальной музыке репетитивные техники, а также приёмы создания музыкально-тематических арок. Музыкальный текст призван «символизировать» идеи, которые отсутствуют в тексте вербальном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Изд-во Московской консерватории, 2011. 440 с.
2. Дубинец Е. А. Made in the USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 412 с.
3. Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 57 с.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века: монография. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Glass Ph. Music by Philip Glass. Da Capo Press, 1995. 226 p.
6. Glass Ph. Words Without Music: A Memoir. W. W. Norton & Company, 2015. 288 p.
7. Novak Je. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2016. 192 p.
8. Novak Je., Richardson J. Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama. Routledge, 2017. 261 p.
9. O'Connell S. Opera and the Media Industries // Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture. Jefferson, NC: McFarland, 2014, pp. 32–43.
10. Richardson J. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. University Press of New England, 1999. 294 p.

Об авторе:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344082, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

REFERENCES

1. Vysotskaya M. S., Grigor'eva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th Century: from the Avant-garde towards Postmodernism]. Moscow: Moscow Conservatory Press, 2011. 440 p.
2. Dubinets E. A. *Made in the USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around Us]. Moscow: Kompozitor, 2006. 412 p.
3. Krom A. E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 57 p.
4. Manulkina O. B. *Ot Ayyza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka: monografiya* [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century: Monograph]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Publishing House, 2010. 784 p.
5. Glass Ph. *Music by Philip Glass*. Da Capo Press, 1995. 226 p.
6. Glass Ph. *Words Without Music: A Memoir*. W. W. Norton & Company, 2015. 288 p.
7. Novak Je. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Routledge, 2016. 192 p.
8. Novak Je., Richardson J. *Einstein on the Beach: Opera Beyond Drama*. Routledge, 2017. 261 p.
9. O'Connell S. Opera and the Media Industries. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, 2014, pp. 32–43.
10. Richardson J. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. University Press of New England, 1999. 294 p.

About the author:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru



**М. С. РОМАНЕЦ***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-5352-9085, mariaromanecz@mail.ru*

Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы

Самозаимствование – особый тип текстового заимствования, атрибутивным признаком которого является апелляция к собственному ранее написанному материалу и включение его в новую художественную целостность. На практике он реализует себя в двух основных формах – повторного обращения к целому произведению либо к его фрагменту. Результатом работы с сочинением являются авторские редакции, переложения, оркестровки, сюиты на основе театральной и киномузыки, жанровые транскрипции. Самозаимствование фрагмента собственного текста представлено автоцитированием.

Автоцитата являет собой особый тип заимствования, с одной стороны, типологически родственной более широкому явлению – цитированию, с другой стороны, обладающий специфическими отличиями. Среди признаков, определяющих сущность цитаты, в условиях единства авторства первоисточника и текста-реципиента наиболее актуальными являются масштаб, границы, степень узнаваемости и функции. Перечисленные параметры выступают критериями типологизации автоцитат в художественной практике композиторов XX века.

Масштабный критерий автоцитаты фиксирует внимание на показателе точности её воссоздания. Соотношение границ источника самозаимствования и объёма его воспроизведения в новом тексте позволяет выделить макроавтоцитату, автоцитату-фрагмент и микроавтоцитату. По степени узнаваемости автоцитаты дифференцируются на явные и скрытые. В новом тексте привнесённый элемент выполняет различные композиционные и семантические функции.

Ключевые слова: текстовое заимствование, цитирование в музыке, самозаимствование, автоцитата, первоисточник.

Для цитирования: Романец М. С. Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 65–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.065-071.

MARIYA S. ROMANETS*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-5352-9085, mariaromanecz@mail.ru*

Self-Derivation in the Oeuvres of 20th Century Composers: Towards Setting the Problem

Self-derivation presents a special type of textual derivation, an attributive sign of which is the appellation towards the composer's own previously written material and its inclusion into a new artistic integrity. In practice, it realizes itself in two basic forms – a repeated turn back to a complete work or to a fragment of it. The results of this type of work on one's own compositions are the composer's new versions, transcriptions, orchestrations, suites composed from music for theater or cinema, as well as genre-related transcriptions. Self-derivation of a fragment of a composer's own musical text is labeled as self-quotation.

Self-quotation presents a special variety of self-derivation, on the one hand, typologically related to the broader phenomenon of quotation, and on the other hand endowed with specific differences. Among the characteristic features determining the essence of quotation, in the conditions of the unity of authorship of the primary artistic source and the recipient musical text the most relevant are the scale, the boundaries, the degrees of recognizability and the functions. The enumerated parameters present the criteria of the typologization of self-quotations in the artistic practice of 20th century composers.

The proportional criterion of self-quotation fixates attention on the indicator of the precision of its recreation. The correlation of the boundaries of the source material for self-derivation and the scale of its recreation within the new musical text makes it possible to highlight the macro-self-quotation the self-quotation of a musical fragment and the micro-self-quotation. Based on the degree of their recognizable features, self-quotations may be differentiated into apparent and concealed ones. In the new musical text, the incorporated element carries out various compositional and semantic functions.

Keywords: derivation of the musical text, quotation in music, self-derivation, self-quotation, primary musical source.

For citation: Romanets Mariya S. Self-Derivation in the Oeuvres of 20th Century Composers: Towards Setting the Problem. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 65–71.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.065–071.

В музыкальном искусстве история существования приёма самозаимствования насчитывает уже более трёх столетий. Каждая эпоха внесла свой вклад в его развитие, обнажая различные грани этого многоликого явления. На начальном этапе – Ренессанс и барокко – приём самозаимствования функционировал в форме автопародии – композиторской переработки (иногда весьма существенной) одного опуса в другой. С одной стороны, это было продиктовано практическими условиями работы барочных мастеров – необходимостью в кратчайшие сроки создать новое произведение к определённой дате, с другой – корреспондировало с эстетическими нормами музыкального искусства эпохи – ремесленным подходом к сочинению музыки, фактическим «деланьем» её, в том числе, и из уже «готового» материала¹.

Популяризация феномена самозаимствования в эпохи классицизма и романтизма привела к повышению художественной значимости данного приёма: зона его функциональных возможностей простиралась от работы с целостным сочинением (авторские редакции, сюиты на основе театральных сочинений, инструментовки и переложения) до включения фрагмента текста в качестве важного семантического знака. Особое место приём самозаимствования занял в искусстве XX века. Именно в эту эпоху работа с собственным ранее написанным материалом стала объектом смелых художественных экспериментов, затронув творчество композиторов различных национальных школ и стилевых устремлений – от С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, П. Хиндемита до А. Шнитке, Р. Щедрина, В. Сильвестрова, Д. Лигети и др.

Количество артефактов музыкального искусства XX века, содержащих заимствования своей (равно как и чужой) музыки, исчисляется сотнями, а число «привнесённых элементов» в одном произведении – десятками. Как непохожи друг на друга случаи самозаимствования, так различны

и причины, заставляющие композиторов повторно обращаться к своим ранее сказанным «словам». Самозаимствование нередко выступает способом решения чисто прикладных задач (переработка собственного произведения на новом этапе творческого пути; апробация найденных звуковых форм в ином жанровом, драматургическом и семантическом контексте; «применение» нереализованной или неудачно реализованной ранее творческой идеи и др.), а также служит проводником важной информации – в качестве семантического знака акцентирует, усиливает или разъясняет творческий замысел композитора.

О причинах актуализации внимания современных композиторов к ранее написанной своей и чужой музыке в отечественном музыкознании впервые задумался А. Сохор. В статье «Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов» исследователь отмечал, что тотальная эмансипация приёмов заимствования и самозаимствования связана со стремлением «осмыслить параллельно с судьбой художников и судьбу творимого ими искусства, в данном случае музыки, её прошлое, настоящее и будущее, так сказать, в мировом масштабе. Музыка, следовательно, становится не только средством размышления, не только языком высказывания, но и его *темой*, его *предметом* [курсив мой. – М. Р.]» [7, с. 12].

Действительно, окинув ретроспективным взглядом музыкальное искусство прошлого века, приходим к выводу, что в XX столетии музыка становится и субъектом, и объектом художественной рефлексии. Она является целью и одновременно средством и инструментом познания. Объект этого познания – «вся музыка, существующая или когда-либо существовавшая на Земле» [там же], а одна из ключевых проблем – автор и творимая им музыка, для решения которой «композиторы заново открывают источники вдохновения не только в поэтическом, но и в собственно музыкальном наследии»



[7, с. 10]. Симптоматично, что в XX веке появляются такие разновидности музыкальных жанров, как автобиография, автопортрет, автомемориал, в которых композитор является и исследователем, и объектом исследования, обозревая и осмысливая свою жизнь сквозь призму собственного творчества.

Изучение осознанных адресно-атрибутивных текстовых пересечений является одной из центральных проблем современного музыковедения, о чём свидетельствуют труды М. Арановского, Л. Гавриловой, А. Денисова, Л. Крыловой, С. Лавровой, О. Лосевой. Однако работа в данном направлении осуществляется преимущественно на уровне сочинений различных авторов, тогда как рассмотрение собственно феномена текстового самозаимствования в современном отечественном музыковедении остаётся фактически *terra incognita*. Фиксируя наличие текстовых пересечений внутри индивидуально-авторского наследия, музыковеды зачастую оставляют за кадром причины, побуждающие композиторов повторно обращаться к собственному материалу, цели его использования, методы работы, формы претворения. Стремительно возросший в современном искусстве авторитет области творчества, связанной с апелляцией к собственным ранее написанным произведениям, ещё более обнажил и *актуализировал* назревшую необходимость комплексной проработки проблемы самозаимствования.

Поскольку музыкально-текстовое самозаимствование представляет собой сложную и пока ещё не вполне исследованную музыковедческую проблему, мы коснемся лишь того её аспекта, который необходим для определения сути явления и систематизации процессов, связанных с его функционированием в художественной практике композиторов XX века, что и составляет цель настоящей статьи.

Множественность форм проявления текстовых взаимодействий на уровне творчества одного композитора даёт основания говорить об общем принципе, именуемом нами как «самозаимствование». Данное понятие трактуется широко: это различного рода пересечения между текстами в рамках индивидуально-авторского наследия, которые возникают в результате апелляции к ранее написанному собственному материалу с последующим включением его в новое сочинение. Близкородственная связь текста-источника и нового текста позволяет авторам крайне свободно – с точки зрения объёма, сохранности первоисточника, методов работы – обращаться с исходным материалом. Поэтому одной

из главных сложностей исследования феномена самозаимствования является гибкость, подвижность и изменчивость форм его функционирования. На наш взгляд, приём самозаимствования в искусстве XX века реализует себя в повторной работе с целостным собственным произведением и его фрагментом. Каждый из этих блоков подвержен внутреннему делению, критериями которого выступают методы работы со вторично используемым материалом, а также причины, побудившие композитора вновь обратиться к своим сочинениям.

Одной из наиболее распространённых форм работы с целостным ранее написанным произведением являются авторские редакции. Созданные практически одновременно с первоисточником или по истечении длительного времени, они призваны «вдохнуть новую жизнь» в собственное сочинение посредством его «перепрочтения». Поэтому их можно объединить в единую группу под общим названием *opus-ryleggere* (итал. – «читать снова»). Цели возникновения авторских редакций разнообразны: восстановление утраченного первоисточника (сгоревших в Великую Отечественную войну партитур Симфонии № 1 [1920, 1957], Концерта для фортепиано с оркестром *F dur* [1934, 1963], Сонаты для фортепиано [1912, 1949] Л. Ревуцкого; утерянной партитуры Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С. Прокофьева [1913, 1923]); подготовка собственного сочинения для представления в иной исполнительской и слушательской среде (французская редакция оперы С. Прокофьева «Игрок» для брюссельского театра [1916, 1927]); корректировка «по горячим следам» прохладно встреченного публикой опуса (освистанная на премьере опера «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини была отредактирована автором и представлена публике спустя два месяца – в мае 1904 года); авторский пересмотр собственного произведения на новом витке творческой биографии (редакции Четвёртой симфонии С. Прокофьева [1930, 1947], Сонаты для кларнета и фагота Ф. Пуленка [1923, 1945], Концерта для фортепиано с оркестром № 1 С. Рахманинова [1891, 1917], оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича [1934, 1962] и др.). Важно отметить, что созданные через большой промежуток времени авторские редакции являются не только «улучшенной» версией уже существующего произведения, но нередко и «зеркалом» эволюции композиторского стиля.

Ещё одним способом самозаимствования целого произведения является тембровое и жанровое «переинтонирование» собственного ранее написан-

ного текста с целью перенесения его в иную ситуативную среду на правах «допустимого варианта» первоисточника. Это даёт право выделить следующую классификационную группу – *опусы-опzione* (итал. – «вариант»), в которую входят транскрипции, инструментовки, оркестровые сюиты на материале музыкально-театральных сочинений и киномузыки². Независимо от жанрового наклона произведения-варианта, повода, побудившего композитора к его созданию (популяризация своего сочинения, адаптация для иного состава, расширение исполнительского репертуара конкретного коллектива или солиста, необходимость в кратчайшие сроки представить «новое» произведение), и объёма воспроизведения заимствованного материала (сохранение всего текста в транскрипциях и инструментовках, его сокращение в сюитах), вносимые тембровыми и жанровыми средствами изменения не влекут качественного перерождения заимствуемого материала, а лишь интерпретируют его на правах одного из вариантов первоисточника.

Нередко текст целого произведения, к которому апеллирует автор, подвергается более радикальной трансформации (речь идёт о фактическом «перекраивании» его путём свободной перекomпоновки музыкального материала, его сокращения, а после – заменой или дополнением новым). В этих случаях следует говорить об *опусах-trasformazione* (итал. – «преображение»). Объектами такого «перерождения» могут выступать необнародованные или «неоценённые» сочинения – например, материал не получившей сценического воплощения оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева (1927) воплотился в Третьей симфонии (1928), а запрещённая Гитлером опера П. Хиндемита «Художник Матис» (1934) в том же году «переродилась» в одноимённую симфонию. В ряде случаев *опусы-trasformazione* являются музыкальными приношениями известным коллективам или их руководителям. В частности, Четвёртая симфония С. Прокофьева (1930), основанная на материале балета «Блудный сын» (1928), была написана по заказу Бостонского симфонического оркестра к его 50-летию юбилею; симфония «Гармония мира» П. Хиндемита (1951), претворяющая материал одноимённой оперы (1957) и посвящённая швейцарскому дирижёру П. Захеру, приурочена к 25-летию руководимого им Базельского оркестра. Необходимо отметить, что при несомненной близкородственной связи на текстологическом уровне *опусов-trasformazione* с их первоисточниками, вносимые преобразования в ранее написанный текст

приводят к формированию принципиально новой художественной целостности. Как следствие, из всех вышеописанных форм самозаимствования целого произведения *опусы-trasformazione* являются наиболее удалёнными от своих «прародителей».

Часто композиторы, повторно обращаясь к собственному материалу, работают не с целостным произведением, а лишь его фрагментом. Упразднение этических и юридических норм (поскольку текст-донор и текст-реципиент³ являются интеллектуальной собственностью одного человека) обуславливает чрезвычайно свободное обращение с элементами собственных ранее написанных текстов – композиторы как апеллируют к хорошо известным сочинениям, так и вовлекают малоизвестный или неизвестный вовсе материал; особым образом подчёркивают наличие самозаимствования в тексте-реципиенте или же, наоборот, – маскируют присутствие такового, растворяя его в контексте. Заимствованный элемент может локализоваться в пределах небольшого участка нового произведения или же многократно повторяться в различных модификациях, то есть выступать объектом развития. В новом тексте он может быть воссоздан как в своём первоначальном виде, так и со значительными изменениями, что максимально затрудняет его слуховую атрибуцию.

Сколько-нибудь универсальной дефиниции самозаимствования фрагмента текста, учитывающей описанные спорные моменты, на сегодня не существует. Мы предлагаем включение элемента ранее написанного собственного произведения в иной опус назвать автоцитатой (от греч. *autos* – «сам»), поскольку, во-первых, это намеренное *заимствование собственной* ранее высказанной *музыкальной мысли*; во-вторых, воспроизведение не всего текста, а лишь его фрагмента. *Автоцитата – это точное или относительно точное воспроизведение элемента собственного ранее написанного текста в новом произведении, функционирующего в нём в качестве источника информации или являющегося материалом рождения нового сочинения.*

В музыковедении, в рамках изучения проблемы взаимодействия своей и чужой речи, сформировался ряд признаков, определяющих сущность цитаты. Одни из них относятся к тексту-донору, то есть к тексту, являющемуся источником цитаты; признаки второй группы репрезентируют текст-реципиент – новый текст, в котором цитируемый материал находит своё воплощение. В условиях единства авторства текстов не все признаки цитирования сохраняют свою актуальность, поэтому

наиболее значимыми для автоцитаты мы предлагаем считать *масштаб, границы автоцитаты, степень её узнаваемости и функции*.

Масштабный критерий фиксирует внимание на полноте воспроизведения первоисточника – весь комплекс выразительных средств, один либо группа признаков (гармония, мелодия, фактура, ритм и т. д.). Границы автоцитаты указывают на «количественное» соотношение источника самозаимствования и объёма его воспроизведения в новом тексте. В тех случаях, когда внушительная по объёму заимствуемая музыкальная мысль становится значительной частью «нового» сочинения, мы имеем дело с макроавтоцитатой. Например, автоцитата партизанской песни из кинофильма «Волочаевские дни» (1937) в Симфонической поэме «Октябрю» (1967) Д. Шостаковича; песня «Прощай, свете, прощай, земле» из вокального цикла «Тихие песни» в IV части «Реквиема для Ларисы» В. Сильвестрова. Воссоздание в тексте-реципиенте минимального структурного элемента текста-донора позволяет говорить о микроавтоцитате: автоцитата начального мелодического оборота Прелюдии *cis moll* (1892) в финале Элегического трио № 2 «Памяти великого художника» С. Рахманинова (1893); Первого скрипичного концерта (1957), Концерта для фортепиано с оркестром № 1 (1960), «Диалога» для виолончели и семи инструментов (1965), Концерта для скрипки и фортепиано № 2 (1966), Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 (1968) и др. в «Lebenslauf» (1982) А. Шнитке. Помимо этого, существует ещё промежуточный вариант соотношения текста-источника и нового текста, который можно определить как автоцитата-фрагмент, что сводится к воспроизведению в тексте-реципиенте небольшой, но чётко узнаваемой структурно-семантической единицы текста-донора: автоцитата темы первой пьесы третьей части «Созерцание» фортепианного цикла «Музыка в старинном стиле» (1973) в Симфонии № 5 В. Сильвестрова (1982); воспроизведение темы вступления I части Симфонии № 1 (1925) и второй темы главной партии финала Фортепианного трио № 2 (1944) Д. Шостаковича в Восьмом квартете (1960); второй темы X части его же Четырнадцатой симфонии в VI части «Ночь» «Сюиты на слова Микеланджело» и др. Иногда чёткую границу между макроавтоцитатой и автоцитатой-фрагментом провести достаточно сложно, поскольку между ними существует тесная взаимосвязь – особенно в том случае, когда цитируется развёрнутый «участок» текста-донора, который обладает относительной структурной

завершённостью и несёт определённую семантическую нагрузку. И всё же следует иметь в виду, что интонационно-тематический фрагмент может воспроизводить лишь элемент музыкальной темы, тогда как макроавтоцитата воссоздает её целиком.

Дифференциация автоцитат по степени узнаваемости связана с оценкой того, насколько самозаимствование выделено из контекста. *Явными автоцитатами* назовём те, атрибуция которых не вызывает затруднений при слуховом восприятии: например, тематический материал поэмы «9 января» (№ 6) цикла «Десять хоровых поэм» для смешанного хора *a cappella* во II части Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, тема его же «Песни о встречном» из музыки к кинофильму «Встречный» (1932) в музыкальной комедии «Москва, Черёмушки» (1958). Те самозаимствования, которые растворены в контексте, закамуфлированы в нём и выявление которых требует не только слухового опыта, но и более глубокого аналитического подхода к музыкальному тексту, предлагаем назвать *скрытыми автоцитатами*. Примерами таковых являются: начальная фраза Катерины «Серёжа! Хороший мой!» из картины 9 оперы «Катерина Измайлова» (1962) в заключительной части Четырнадцатого квартета (1973) Д. Шостаковича, также тема нашествия из его Седьмой симфонии (1942) в главной партии I части Восьмой симфонии (1943) и в начале разработки IV части Пятнадцатой симфонии (1971).

Функции автоцитаты, как и цели её введения, определяются исключительно контекстом и запрограммированы художественным замыслом композитора. Включённая в новое произведение для передачи важного, зашифрованного автором сообщения автоцитата, являясь знаком другого сочинения, «представляет от него в новом по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого)» [5, с. 127]. Поэтому как особый художественный приём реализует себя лишь при условии слушательской идентификации и атрибуции. Если же материалом самозаимствования выступает малоизвестное или неизвестное (в том числе и незавершённое) сочинение, автоцитату невозможно атрибутировать на слух, а установить её наличие можно лишь при более подробном изучении творческого наследия композитора.

На композиционном уровне автоцитата может выполнять:

– экспозиционную функцию – входить в новое произведение на правах *тематического элемента* и быть важной составляющей фундамента его музыкальной формы. Например, использование

Д. Шостаковичем начальной темы своего юношеского Скерцо № 1 для оркестра *fis moll* (1919) в качестве тематической основы фортепианной миниатюры «Заводная кукла» из цикла «Детская тетрадь» (1944–1945), введение темы I части фортепианного цикла «Отражения» (1925) Б. Лятошинского в качестве лейттемы Симфонии № 4 (1963);

– срединно-развивающую функцию – в числе иных заимствований и самозаимствований быть *компонентой* музыкального развития. Так, в музыкальную ткань «Автопортрета» Р. Щедрина (1984) «врезаны» монтажным способом и поданы в виде своеобразных наплывов-воспоминаний репрезентанты театральных опусов композитора (балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка»; опера «Мёртвые души»), его концертных сочинений (Второй концерт для оркестра «Звон», Третий фортепианный концерт), а также крупных вокально-симфонических произведений («Поэтория», «Ленин в сердце народном»). Кроме этого, вовлечённый в новые структурно-композиционные отношения, заимствованный фрагмент может сохранять свою независимость и функционировать в нём на правах *реплики*. Таковы воспроизведение второй темы X части Четырнадцатой симфонии (1969) в VI части «Ночь» «Сюиты на слова Микеланджело» (1974) перед трагическим монологом лирического героя «Мне сладко спать, а пуще – камнем быть, когда кругом позор и преступление...», уже упоминавшаяся автоцитата начальной фразы Катерины из последней картины оперы «Катерина Измайлова» «Серёжа! Хороший мой!» в заключительной части Струнного квартета № 14 Д. Шостаковича;

– заключительную функцию – автоцитата является *кульминационным провозглашением*, венчая собой драматургическое развитие, например, в Элегическом трио № 2 «Памяти великого художника» С. Рахманинова (цитата начального мелодического оборота Прелюдии *cis moll*), в V части «Реквиема для Ларисы» В. Сильвестрова процитирован фрагмент последнего завершённого при жизни Ларисы (жены композитора) произведения – «Вестник-1996».

В тех случаях, когда источником самозаимствования выступает малоизвестное произведение, семантика автоцитаты выражена менее ярко, чем в тех случаях, когда композитор апеллирует к хорошо известному собственному опусу и вводит его фрагмент с целью обогащения содержательного потенциала своего нового сочинения. В таком случае семантические функции выпукло очерчены и заключаются в следующем:

– иллюстративная – автоцитата детально прописывает события музыкального повествования, делает их более зримыми;

– комментирующая – заимствованный фрагмент «уточняет» авторский замысел. В большинстве случаев источниками автоцитат, вводимых с целью разъяснения авторского замысла или иллюстрации событий, композиторы избирают музыкальные фрагменты, закрепившиеся в памяти слушателей с вербальной составляющей, которая, попутно «всплывая» в сознании субъектов коммуникации, способствует большей конкретике содержания самозаимствования;

– хронологическая – автоцитата отсылает нас не столько к самому претексту, сколько ко времени его создания;

– символическая – автоцитата является знаком для самого автора, и ядро её значения сформировано из личностных смыслов композитора.

Намеченные в данной статье разнообразные формы функционирования приёма самозаимствования в творчестве композиторов XX века не исчерпывают всех аспектов исследования сложной и многогранной проблемы. Дальнейшее её изучение видится в поиске ответов на вопросы, связанные с причинами, побуждающими композиторов повторно обращаться к собственному материалу, целями его использования, способами работы и др. Ответы на эти вопросы помогут глубже проникнуть в творческую лабораторию композитора, приоткрыть завесу над тайной рождения нового сочинения, разгадать скрытые смысловые подтексты произведений и, как следствие, – осознать суть современных художественных процессов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наряду с автопародией в эпоху барокко активно применялся приём пародии, характеризующийся созданием нового произведения в результате свободной компоновки имеющегося в наличии музы-

кального материала сочинения другого автора.

² В статье «Опусы-варианты в творчестве М. Ра-веля» мы отмечали, что название данной классификационной группе даётся исходя из толкования



понятия «вариант» как «разновидности, видоизменения чего-либо» (цит. по: [6, с. 27]). В интересующем нас аспекте данное определение полностью отвечает сути явления: «новые» произведения, созданные в результате изменения тембра и жанра, представляют собой не что иное, как видоизменён-

ную разновидность первоисточника, несмотря на то, что большинство из них живёт самостоятельной жизнью независимо от своих «прародителей».

³ Термины «текст-донор» и «текст-реципиент» принадлежат А. Денисову [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова Л. В. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> (Дата обращения: 12.10.2015).
2. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
3. Денисов А. В. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm (Дата обращения: 12.10.2015).
4. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm (Дата обращения: 10.09.2015).
5. Лосева О. В. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. М., 2011. С. 123–139.
6. Романец М. С. Опусы-варианты в творчестве М. Равеля // Южнороссийский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 27–32.
7. Сохор А. Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки / под ред. И. Сохора. Л., 1977. Вып. 15. С. 3–15.

Об авторе:

Романец Мария Сергеевна, аспирантка кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanetz@mail.ru

REFERENCES

1. Gavrilova L. V. *Semanticheskie grani tsitaty v tvorchestve Atsio Korgi* [The Semantic Boundaries of Quotation in the Work of Azzio Corgi]. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/GavrilovaL.pdf> (12.10.2015).
2. Denisov A. V. *Muzykal'nye tsitaty: spravochnik* [Musical Quotes: A Directory]. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2013. 224 p.
3. Denisov A. V. *O strukturnykh transformatsiyakh tsitaty v muzyke XX veka* [On the Structural Transformations of Quotations in 20th Century Music]. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm (12.10.2015).
4. Denisov A. V. *Fenomen muzykal'noy tsitaty – problemy issledovaniya* [The Phenomenon of Musical Quotation – Issues of Research]. URL: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm (10.09.2015).
5. Loseva O. V. *Muzykal'naya tsitata v «epokhu tsitirovaniya»* [The Musical Quotation in the “Era of Citation”]. *Pamyati Evgeniya Vladimirovicha Nazaykinskogo: Interv'yu. Stat'i. Vospominaniya* [In Memory of Evgeny Vladimirovich Nazaikinsky: Interviews. Articles. Memoirs]. Moscow, 2011, pp. 123–139.
6. Romanets M. S. *Opusy-varianty v tvorchestve M. Ravelya* [Opus-Variants in the Works of Maurice Ravel]. *Yuzhnorossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2017. No. 4 (29), pp. 27–32.
7. Sokhor A. N. *Nekotorye ideyno-esteticheskie problemy sovetskoy muzyki 70-kh godov* [Certain Ideological and Aesthetical Issues of Soviet Music in the 1970s]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Ed. by I. Sokhor. Issue 15. Leningrad, 1977, pp. 3–15.

About the author:

Mariya S. Romanets, Post-graduate Student at the Department of Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-5352-9085**, mariaromanetz@mail.ru

**GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН***Russian State Social University, Moscow, Russia**Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

Handel and British Musical Culture*

The article is devoted to the analysis of the musical culture of England of the first half of the 18th century and the interaction of the traditions of English, Italian and German music. This work shows how during time of the reign of Italian opera and Italian singers on the British stage witnessed the development of the music of London-based composers who continued the original traditions of England and, most notably, Henry Purcell, and what role in this phenomenon was played by the German émigré, the Saxon composer Handel, who developed a high aesthetical taste among the English. The liberation of the art of music from the preponderance of entertainment-oriented Italian opera is examined on the basis of the mutual influences of the music of Handel and the works of the English composers – William Boyce, Thomas Arne, Maurice Greene and Michael Christian Festing, which results in the birth of the monumental genre of national oratorio permeated by high moral ideas. However, it was particularly Handel who as the result of his music, directed towards high ethical ideas assumed the leading position in the English musical culture. His oratorios, written to many diverse plots (Biblical, mythological, Christian vernacular), excelled the specimens of his contemporary English composers and achieved the meaning of the “cultural phenomenon” of the epoch.

Keywords: Georg Friedrich Handel, Thomas Arne, William Boyce, Maurice Greene, Michael Festing, Edward Elgar, the British musical culture, Italian opera, British oratorio.

For citation: Konson Grigory R. Handel and British Musical Culture. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

Гендель и английская музыкальная культура

Статья посвящена анализу музыкальной культуры Англии первой половины XVIII века с позиций взаимодействия традиций английской, итальянской и немецкой музыки. Автор показывает, каким образом во время господства на британской сцене итальянской оперы развивалось творчество лондонских композиторов, ориентированных на самобытное наследие Генри Пёрселла, и какую роль в этом процессе сыграл саксонский композитор Георг Фридрих Гендель – выходец из Германии, сумевший развить у англичан высокий эстетический вкус. Освобождение музыкального искусства от засилья развлекательного итальянского театра рассматривается на основе перекрёстных влияний творчества Генделя и английских композиторов Уильяма Бойса, Томаса Арна, Мориса Грина, Майкла Фестинга. Исходя из этого, в статье выявляется, как рождался пронизанный высокой моральной идеей монументальный жанр национальной оратории и как именно Гендель, благодаря своему искусству, ориентированному на высокие этические идеалы, занял лидирующее положение в британской музыкальной культуре. Его оратории, созданные на многообразные сюжеты (библейские, мифологические, христианско-житийные), превзошли образцы произведений британских композиторов-современников и приобрели значение культурного феномена эпохи.

Ключевые слова: Георг Фридрих Гендель, Томас Арн, Уильям Бойс, Морис Грин, Майкл Фестинг, Эдвард Элгар, британская музыкальная культура, итальянская опера, английская оратория.

Для цитирования: Консон Г. Р. Гендель и английская музыкальная культура // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

* Translated by Dr. Anton Rovner.



At the time of Handel's arrival in London in 1710 the musical culture of England was quite contradictory. One of its tendencies was connected with significant achievements. The rise of the musical culture in the capital already in the first decade of the 18th century was noted by Donald Frederick Cook: "...the presence in London of so many foreign musicians, especially a number of violinists and singers from Italy, helped to create a favourable climate for London's most striking innovation of the eighteenth century, the introduction of Italianate opera in 1705" [7, p. 25]. The other tendency was identified for a perceptible decline of the level of moral and artistic criteria. Donald Burrows writes that in 1706, when at the Drury Lane Opera Theatre Giovanni Bononcini's opera, written on a striking plot and permeated with new English recitatives, achieved an immense amount of success, the English composers had, nonetheless, lost their stage initiative here [5, p. 64]. There was a scarcity of sophisticated opera composers: the early London operas were written in the genre of pastiche, having been to a certain degree modified from the recognizable Italian compositions [Ibid., p. 65].

Such a state of affairs likewise characterized the English musical culture at a later period – during the 1730s. Darryl Jacqueline Dumigan writes that after 1733 productions which pertained to "serious" English opera ceased, being subsumed by the myriad of diverse entertainments offered at the many theatres" [10, p. 14]. Basing herself on the observations of Judith Milhous and Robert Hume, she specifies that one of the reasons for the decline in British opera composed at that time was the broad recruitment of the leading artists engaged here for participation in the work of other theaters, where the repertoire, as it would seem, was quite traditional, i.e. Italianized. The other, as Dumigan concludes based on information drawn from Phillip Lord, was in the professional level of English singers, which was substantially lower than that of the Italian vocalists who predominated the stage of the Royal Theater.

On the basis of the observed characteristic features of British culture, Dumigan comes up with the conclusion that, even though separate isolated English operas did enjoy a certain amount of success, their productions seldom brought along great monetary profit. For this reason, in the conditions of the beginning of the season of 1733, when in connection of the intensive development of Handel's

second operatic enterprise, any competition of the English composers with him was perceived to be something extremely dilemmatic [Ibid., p. 14].

All in all, the London audiences of that time were captivated by the outward splendour of Italian opera, costly and effective singers and, above all else, "exotic castrati [for a London opera theatre], elaborate sets and dramatic music" [6, p. 7]. Paul Henry Lang writes that "opera audiences in 18th-century London – as too often in 20th-century New York – were interested in singers and singing, not in the music itself" [19, p. 243].

A comparable "entrainment" in England to the same degree as opera, in the opinion of Ernest Walker, was the genre of oratorio, since in the practice of church service of the Anglican church of that time there were few possibilities for the expression of spirit (in all likelihood, what is meant here is the ethicized sacred-religious content) with which, for example, the church cantatas of Johann Sebastian Bach were permeated. The Passions of Handel demonstrated that at the basis of their tradition in Germany at that time lay the conception of pietism, which in its musical manifestation would appear to an average London listener as something dull and irrelevant [21, p. 229].

Taking into consideration Walker's evaluation of the meaning of pietism in the music of Handel¹, it would hardly be appropriate to agree with the researcher's radical thought of Handel's oratorios as of a genre of entertainment. They demonstrated maturation of new tendencies which testified of the composer's inclination towards a tragic comprehension of non-tragic plots. Already in the second edition of "Acis and Galatea" (1718) in an attempt to contradistinguish something new to Italian opera he created an oratorio which exceeded the first edition. This pastoral showed an expansion of the scales of tragic imagery, which, in addition, was also tapered by the introduction of the grotesque image of Polyphemus.

Nonetheless, initially Handel's arrival had not brought in any changes into the general atmosphere of London, since the intentions of the promoters of Italian opera were in many ways aimed at the perfection of their own abilities. They were carried out by means of an increase of Italian musicians (or musicians who had undergone professional training in Italy), "whether those be singers, players or composers" [4, p. 62]. And this goal was achieved by the ambitious business partnership of Jeremy Collier and Aaron Hill [Ibid., pp. 62–63]. But,

most importantly, Handel himself came to England to realize the opportunities connected with Italian opera, which as Peter Holman writes “largely concerned him for the first twenty years of his life in England” [14, p. 6].

From the enumerated utterances it follows that by the time of Handel’s arrival England was in need of a composer of such a scale who would be able to continue the development of national art after Purcell at an appropriate ethical height. Some of the musical public figures saw Handel as such a composer (for more detail see: [17, pp. 74–87]). The aforementioned playwright, manager and energetic director of the Haymarket Royal Opera Theater Aaron Hill (1685–1750), who dreamed of the creation of an English opera, met Handel with open arms, turning to him with the request “to deliver us from Italian bondage; and demonstrate, that English is soft enough for Opera, when compos’d by poets, who know how to distinguish the sweetness of our tongue, from the strength of it, where the last is less necessary” (cit. from: [16, p. 178]). And during Handel’s turn towards the creation of oratorio Hill became the catalyzer of his artistic ideas in cooperation with Jennens [3, p. 63].

Being the author of the opera scenario of Handel’s “Rinaldo” in English, Hill turned out to be one of the numerous witnesses of this opera’s stunning success (1711), which even echoed on the popularity of the composers who were his contemporaries, Thomas Clayton, Nicola Haym and Charles Dieupart. Deploring their circumstances, they were compelled to turn to the public and ask for its benevolence in regard to its nearest production in Mr. Clayton’s estate [13, pp. 814, 820]. (It must be remembered that prior to Handel’s arrival they manifestly aspired to become the leaders, although hardly always being successful in their attempts [Ibid., p. 810].)

It is quite natural that in the 18th century British musical culture the oratorio remained in the shadow of its starry “neighbor” – the opera. And the very term “oratorio,” as Walker writes, both Handel and his audiences understood as incorporating the most diverse choral compositions (for example, the Chandos Anthems), which at a much later time may have been interpreted as pertaining to cantatas [21, p. 229].

But in connection with the maturation of new tendencies in the musical culture of England in the 1730s, by the time Handel had already composed three British oratorios (“Esther”, “Athalia” and

“Deborah”), it is necessary to trace out the formation of the national oratorio, for which aim it required to throw light upon the crisscross influences of Handel and the well-known British composers of that time period.

William Boyce (1711–1779) was the first British composer who wrote an oratorio on a text in English (“David’s Lamentation over Saul and Jonathan” from 1736). Handel, in all likelihood, was so inspired by it (moreover, his inspiration coincided with the wishes of Hill, who instigated the composer from Saxony to write his “Saul”), that in two years after the production Boyce’s work Handel created his own oratorio “Saul” (1738) and showed in the finale a full-fledged picture of a nationwide lamentation for Saul and Jonathan, having included in it three mournful arias of David.

In Boyce’s oratorio (the first version of which was written in 1736 and the second – in 1744), created on the biblical plot of David lamenting about King Saul and his son Jonathan killed during the war with the Philistines, mournful images predominate. It consists of 19 numbers, including the orchestral introduction, 4 choruses, 5 arias, 1 duo and 8 recitatives (it must be noticed that in Handel’s oratorio “Saul” only the first of its two expositions consists of 19 numbers, while the entire composition is comprised of 79 numbers). The tendency towards dramatic action is merely projected in David’s elevated directed aria “Take this Bracelet” and the final chorus of an analogous character “How are the Mighty fallen!” [8], during which the people come out of their state of lengthy mourning and warm up for dynamic actions. Features of dramatization are also revealed in David’s recitative “David resum’d, his Soul afflicted” (No. 5) and in the “interrogation scene” of the Amalekite (No. 11–13), in which David’s irate aria “How cou’d Conscience hush her Stings?” is a highlighted number.

While Boyce did exert a certain amount of influence on Handel, *Thomas Arne* (1710–1778), who was the leading composer of British theatrical music at that time, was himself under the influence of the composer from Saxony. However, different opinions have emerged about the music of Arne. Yuri Bocharov writes that his music up to the late 1740s showed a predominance of “the Baroque style of Handel, enriched with the incorporation of separate intonational and rhythmical elements derived from English folk music” [1, p. 9] and subsequently revealed more distinctly the gallant early Classical style.

On the other hand, Todd Gilman, while considering Arne the greatest British composer [11, p. 1], relies on the judgment of Charles Burney, who is convinced that already by the 1740s Arne had recommended himself as an original lyricist, which was demonstrated by his masque “Comus” written to the poetic play of John Milton (1738). In it the composer had demonstrated “a light, airy, original and pleasing melody, wholly different from that of Purcell or Handel, whom all English composers had hitherto either pillaged or imitated” [11, pp. x, 78], while Arne’s melodicism created “an era in English Music; it was so easy, natural and agreeable to the whole kingdom, that it [became] the standard of all at our theatres and public gardens” [Ibid.]².

In the summer of 1742 Arne arrived from London to Dublin, where he directed the productions of Handel’s oratorios³. And in 1744 he directed the production of his own oratorio “The Death of Abel.” However, similarly to his oratorio “Judith” (1761), it has not been preserved. What survived to our days was only the radiant “Hymn to Eve” (in C major) from the oratorio “The Death of Abel,” in the traditions of Easter chants. Thereby, Handel’s influence on Arne and his own formation as an original British composer went in parallel routes.

Another composer who experienced the influence of Handel was *Maurice Greene* (1696–1755), who was fascinated with his music from the very beginning. But as the result of his subsequently emerged relations with Giovanni Bononcini (1670–1747), he turned out to be in opposing camps with Handel (the Englishman was friendly with Bononcini, while the composer from Saxony was hostile to him). This state of affairs led to the occurrence that Bononcini and Greene created a society competing with Handel – the Apollo Academy, which for the most part promoted the music of three leading British composers: Greene, Bononcini and Festing⁴. All of this could still be tolerated by Handel, but the main cause for Handel’s disaffection towards Greene was the latter’s appointment to the Chapel Royal, where Handel saw only himself as qualified for that position⁵.

Greene composed the oratorio “Deborah and Barak”⁶, written approximately in 1732 (we should remind ourselves that a year from hence, in 1733, Handel composed his own oratorio “Deborah”), as well as the oratorio “Jephtha,” performed at the Royal Theater (composed in 1737, libretto, most likely, written by John Hoadly⁷, 1711–1776). The tragic element in it was highlighted by the second

act, in which the necessity of the choice between duty and love provided, according to Claire Seymour, “greater opportunity for heart-wringing and human sacrifice”⁸. Such a type of excruciation was revealed in the image of Jephtha, which contained elements of inner personal conflict: “...curst be the Day that gave me Life – yet, let me not blaspheme, but bow submits to Great JEHOVAH’s Pleasure” [15, p. 10].

At the same time, the dramaturgy of the development of the image of the main protagonist was distinguished by the fact that according to the plot his self-sacrificing daughter accepted her lot resignedly. For this reason, Greene’s work was substantially closer to the biblical text than Handel’s oratorio with the same title.

Among the composers previously mentioned by us was Arne’s teacher *Michael Festing* (1705–1752). This was yet another composer who had experienced the influence of Handel. In his instrumental compositions of his early (Baroque) and middle (early Classical) periods it is possible to trace the influences of his teacher Francesco Geminiani. In addition to this, the appliance of sudden dramatic modulations and unexpected tonal shifts became the basic reason his music was compared with the “Spanish” harmonies of Domenico Scarlatti⁹. But starting from 1742, when Festing was appointed as musical director of the Ranelagh Gardens, his attention became concentrated solely on vocal compositions. Essentially, he achieved his fame particularly with his odes and cantatas. They are unique in that they made use of “extended aria forms, inventive orchestration, and dramatic gestures that were more English in character than in the Italian tradition” [Ibid.]¹⁰.

As a whole, the panorama of British music in the early 18th century shows that it developed not only from Italian, or the merging of Italian with French music, as Johannes Mattheson considered [12, p. 46], but was based on its own national sources, expressed in the English genres of the masque, the ballad opera and the anthem. The fact that 18th century British music had to be evaluated as a new and original phenomenon, albeit emerged on the basis of various intonational sources, was something that the well-known English poet, playwright and politician George Granville was convinced in [Ibid.].

In the examined conditions of the musical life of Britain Handel, notwithstanding the fact that he aroused quite an ambiguous reaction (both fascination and envy of the composers who competed

against him) maintained a leading position. It was provided by his aspiration to create such an art that was oriented on high ethical and aesthetical ideals.

An outstanding example of such art in the future would be the oratorio of English composer *Sir Edward Elgar* “The Dream of Gerontius” (1900) set to verses of the dramatic long poem by English cardinal John Henry Newman. Its main protagonist is the devout elder Gerontius experiences unbearable sufferings. Their cause is his desire for life, which his stridently passionate arioso demonstrates. However, they provide disharmony with the expressively funereal orchestral Prelude and his mournful burial service dirge in part of the funeral mass “Kyrie eleison”. But the sharpest contrast appears in the episode of the Soul appearing before the demons in Purgatory. This classic oratorical image (stemming from Emilio de Cavalieri’s “Rappresentazione di anima e di corpo” and in its personifications forming a stable element in the work of Handel (about this see: [18]), is presented in contrast not to the Body but to its infernal masks (the topos from the sphere of English fantasy). From this type of contrariety, it becomes apparent that in the protagonist’s inner personal conflict there is also a grotesque passionate conflict (between the personality and the crowd) included here, which is resolved in the traditions of Bach and Handel.

Overall, early 18th century British oratorio was in many ways presented by lamenting images, and the tragic element was created on the basis of the same conflation of the principles of German, Italian and English dramaturgy as in the music of Handel. The composition of such as an oratorio became

possible as the result of the interaction of several constituent parts:

- the systematic promotion of religious ethos immersed in the British element into mass consciousness of the British listener;
- the mournful-dramatic manifestation of the plots;
- reliance on the vernacular European genres and, first of all, those which emerged in Italy (aria, recitative, duo, trio);
- incorporation of the typically national genre of the anthem;
- bringing in the intonational German chorale;
- the small scale of the musical forms on the level of the genre of the cantata.

At the same time Handel’s monumental oratorio, created on numerous diverse subject matter (biblical, mythological, Christian hagiographic), excelled the musical specimens of the 18th century British composers and, just as all of his music, achieved the significance of a “cultural phenomenon” (a definition of Suzanne Aspden applied by him to the composer’s entire musical output: [2, p. 207]). This was conducive to the development of the English musical taste, which in many ways determined the formation of the high culture of Great Britain in the subsequent centuries.

The author of the article wishes to express his heartfelt gratitude to the Handel scholar and researcher of the genre of the oratorio Irina Konson for the numerous valuable comments and considerations expressed by her during the period of preparation of the present material for publication.

NOTES

¹ Although Handel’s parents were not official followers of Pietism, the ethical principles of that sacred variety of Lutheranism, stimulating toward a worldwide help of one’s neighbors, was accepted by them (for more about this see: [17, p. 81]).

² Nonetheless, in his youth, in order to be admitted to the concerts of the Royal Academy, Arne put on a servant’s livery and penetrated into the upper gallery, from where, among many other compositions, he also heard his oratorio “Athalia” (1732) (see: [1]). Together with Edward Purcell (the composer’s son), Handel, William Boyce and Johann Pepusch, and others, Arne in 1738 founded a beneficiary musicians’ society, which subsequently obtained the status of a Royal Society.

³ Handel’s creative life included the participation of Arne’s closest relatives: his wife, the talented singer Cecilia Young, who achieved renown by her performances in Handel’s operas “Ariodante” and “Alcina,” and subsequently – in the composer’s oratorios; his sister, Sussanah Cibber, a singer and one of the best dramatic actresses in England, in 1742 participated in the Dublin premiere of Handel’s “Messiah.”

⁴ Two composers from this community (Greene and Festing) were connected by relative bonds: Festing’s son Michael was married to Greene’s daughter Catherine. See: Michael Christian Festing. URL: http://www.worldheritage.org/articles/Michael_Christian_Festing (16.04.2018).



⁵ See: [Slade R.] Maurice Greene // Eighteenth Century English Music. URL.: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/maurice-greene/> (09.04.2018).

⁶ Although Smither considers the genre of “Deborah” to be undramatic and does not qualify this work as an oratorio [20, p. 200], we assert on the basis of the manuscript from the library of the University of Rochester that the work in question is an oratorio. This is testified by the title page of the oratorio [9], which furthermore saw the light of day during the year of the work’s premiere. Moreover, the scholar assumes that Greene’s composition did not exert any influence on Handel’s oratorio. However, what is important to us is the trend of thinking itself, which stipulated the possibility of impact of the Conception of one musical composition on the other on the level of the subject matter.

⁷ Howard Smither notes that the published libretto does not contain any indication of authorship, however, in the manuscript preserved in the London Library the author is indicated as John Howdley (see: [15]), whereas Winton Dean and Otto Deutsch name Burne[t] as the librettist [20, p. 360]. In all obviousness, they have in mind the well-known Scottish historian, public figure and religious activist Gilbert Burne[t].

⁸ Seymour C. Maurice Greene’s Jephtha // Opera Today: Opera News, Commentary, and Review’s All around the World. 10 Nov. 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/11/maurice_greenes.php (16.04.2018).

⁹ See: Michael Christian Festing. Op. cit.

¹⁰ Another composer who was influenced by Handel was the outstanding musician, violinist, harpsichordist and organist John Stanley (1712–1786). From 1734 he worked at the Church of the Society of the Inner Temple, where Handel especially came to enjoy his performances on the organ. See: [Slade R.] Stanley, John // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/john-stanley> (16.04.2018). Notwithstanding his almost total blindness, this musician, who had a phenomenal memory also conducted Handel’s compositions. Not coincidentally, six years after his “Jephtha” (1751), Stanley wrote his own oratorio (1757), which was successfully performed, at the basis of which lay the same biblical story, rewritten into a libretto by John Free. But because this oratorio has not been preserved [20, p. 36], no analysis of the mutual musical influences between Stanley and Handel is carried out here.

Музыкальная культура Англии к приезду Генделя в Лондон в 1710 году была весьма противоречивой. С одной стороны, в первом десятилетии века в столице наблюдался подъём музыкальной культуры, что отмечал Ф. Кук: «...присутствие в Лондоне столь многих иностранных музыкантов, в особенности значительного числа скрипачей и певцов из Италии, помогло создать благоприятный климат для наиболее знаменательного события Лондона XVIII столетия – представления в 1705 году итальянизированной оперы»* [7, p. 25]. С другой – обозначилось заметное падение уровня художественных критериев. Д. Бэрроуз пишет, что в 1706 году, когда в театре Друри-Лейн опера Дж. Бонoncini «Камилла», написанная на яркий сюжет и пронизанная новыми английскими речитативами, завоевала шумный успех, английские композиторы, однако, сценическую инициативу утратили [5, p. 64]. Не доставало искушённых оперных композиторов: ранние лондонские оперы были написаны в жанре пастиччо, будучи в определённой степени преобразованы из узнаваемых итальянских произведений [Ibid., p. 65].

Подобное положение характеризовало английскую музыкальную культуру и в более поздний период – 1730-е годы. Д. Дьюмигэн пишет, что после 1733 года постановки спектаклей, которые относились к «“серьёзной” английской опере, [фактически] прекратились, уступив место массе разного рода развлекательных музыкально-сценических представлений, щедро предлагаемых рядом театров» [10, p. 14]. Опираясь на наблюдения Дж. Мильхаус и Р. Хьюма, она уточняет, что одной из причин упадка создаваемой английской оперы стало широкое привлечение задействованных здесь ведущих артистов к участию в работе других театров, где репертуар был вполне традиционным, то есть итальянизированным. Другая причина, как заключает Дьюмигэн на основе сведений, почерпнутых у Ф. Лорда, крылась в профессиональном уровне английских певцов, который был существенно ниже итальянских, господствовавших на оперной сцене Королевского театра.

Исходя из отмеченных характеристик английской культуры, Дьюмигэн делает вывод, что, хотя отдельные английские оперы и поль-

* Здесь и далее перевод автора статьи.

зовались популярностью, прибыль их релизы приносили редко. На этом основании в условиях начала сезона 1733 года, когда в связи с бурным развитием второго оперного предприятия Генделя конкуренция существенно возросла, соперничество с ним британских композиторов представлялось весьма затруднительным [Ibid.].

В целом лондонская публика того времени была покорена внешним блеском итальянской оперы, искусством дорогих и эффектных певцов и прежде всего «экзотических [для лондонского оперного театра] кастратов, искусных декораций и [необычайно] драматического накала музыки» [6, р. 7]. П. Ланг пишет, что «лондонская оперная публика в XVIII веке, как слишком часто и в Нью-Йорке XX столетия, была заинтересована в певцах и певицах, но не в самой музыке» [19, р. 243].

В такой же степени, как и опера, «развлечением» в Англии, по мнению Э. Уокера, стала оратория, поскольку в практике богослужений Англиканской церкви того времени было мало возможностей для выражения духа (по-видимому, этицированного духовно-религиозного содержания), которым, например, пронизаны церковные кантаты И. С. Баха. Пассионы Генделя показали, что в основе их традиции в Германии того же времени лежала концепция пиетизма, которая среднестатистическому лондонскому слушателю в своём музыкальном воплощении могла показаться скучной и неуместной [21, р. 229].

Принимая уокеровскую оценку значения пиетизма в творчестве Генделя¹, вряд ли можно согласиться с радикальным мнением учёного об ораториях Генделя как о развлекательном жанре. В них вызревали новые тенденции, свидетельствовавшие о склонности композитора к трагическому осмыслению нетрагических сюжетов. Уже во второй редакции «Ациса и Галатеи» (1718), в попытке противопоставить итальянской опере нечто новое, он создал ораторию, которая превзошла первую редакцию. В этой пасторали принципиально расширились масштабы трагедийной образности, заострённой к тому же введением гротескового образа Полифема.

Однако в общую атмосферу Лондона приезд Генделя первоначально перемен не внёс, потому что устремления промоутеров итальянской оперы были во многом нацелены на совершенствование своих собственных возможностей. Они осуществлялись за счёт увеличения итальянских музыкантов (либо музыкантов, прошед-

ших в Италии профессиональную подготовку), «вне зависимости от того, были ли они певцами, инструменталистами или композиторами» [4, р. 62]. И цель эта амбициозным деловым партнёрством Дж. Кольера – А. Хилла была достигнута [Ibid., р. 62–63]. Но главное – и сам Гендель приехал в Англию, чтобы реализовать возможности, связанные с итальянской оперой, которая, как пишет П. Хольман, «занимала его первые двадцать лет жизни в Англии» [14, р. 6].

Из приведённых высказываний следует, что к прибытию Генделя Англия нуждалась в композиторе такого масштаба, который бы после Пёрселла смог продолжить развитие национального искусства на должной этической высоте. Такого композитора некоторые общественно-музыкальные деятели увидели в Генделе (об этом см.: [17, р. 74–87]). Названный выше драматург, менеджер и энергичный директор Королевского оперного театра Хаймаркет Аарон Хилл (1685–1750), мечтавший о создании английской оперы, радушно встретил Генделя, обратившись к нему с просьбой: «Освободите нас от уз итальянского языка и покажите, что английский тоже достаточно мягок для Оперы, когда за неё берутся поэты, которые знают, как отличить сладость нашей манеры произношения от её силы, когда последнее не столь необходимо» (цит. по: [16, р. 178]). И Хилл во время поворота Генделя к созданию оратории фактически стал катализатором творческих его идей в содружестве с Дженнензом [3, р. 63].

Будучи автором оперного сценария генделевского «Ринальдо» на английском языке, Хилл оказался одним из многочисленных очевидцев оглушительного успеха этой оперы (1711), что отразилось даже на популярности современных ему композиторов Т. Клейтона, Н. Хаима и Ч. Дьюпарта. Сетую на обстоятельства, они были вынуждены обратиться к публике и просить её благосклонности по отношению к ближайшей своей постановке в имени мистера Клейтона [13, pp. 814, 820]. (Несмотря на то, что до приезда Генделя в попытках создания в Англии *итальянизированной* оперы они явно, хотя и далеко не всегда успешно, стремились стать лидерами [Ibid., р. 810].)

Вполне естественно, что в английской музыкальной культуре начала XVIII века оратория оставалась в тени своего звёздного «соседа» – оперы. А под термином «оратория» и Гендель, и его публика, как пишет Е. Уокер, понимали самые разные хоровые произведения (например, Чендосские антемы), которые в более позднее

время вполне могли бы интерпретироваться в качестве кантатных [21, p. 229].

Но в связи с вызреванием новых тенденций в музыкальной культуре Англии 1730-х годов, когда Гендель уже стал автором трёх английских ораторий («Эсфирь», «Аталия», «Дебора»), необходимо проследить становление национальной оратории, для чего прояснить перекрёстные влияния Генделя и известных британских композиторов той эпохи.

Уильям Бойс (1711–1779) – первый английский композитор, написавший ораторию на английский текст («Плач Давида по Саулу и Ионафану», 1736). Гендель, по всей видимости, был настолько ею вдохновлён (вдохновение к тому же совпало с желанием А. Хилла, инициировавшего саксонца написать *своего* «Саула»), что через два года после бойсовской постановки Гендель создал собственную ораторию «Саул» (1738) и показал в финале развёрнутую картину всенародного плача по Саулу и Ионафану, включив в неё три скорбные арии Давида.

В оратории Бойса (первая редакция – 1736, вторая – 1744), опирающейся на библейский сюжет о Давиде, скорбящем о погибших в войне с филистимлянами царе Сауле и его сыне Ионафане, доминируют скорбные образы. Она содержит 19 номеров, включающих оркестровое вступление, 4 хора, 5 арий, 1 дуэт и 8 речитативов (заметим, что в оратории Генделя «Саул» только первая из двух экспозиций состоит из 19 номеров, а всё произведение – из 79). Тенденция к драматизму лишь намечена в подъёмно-устремлённой арии Давида «Take this Bracelet» («Возьми сей [царский ты] браслет») и последнем хоре аналогичного характера «How are the Mighty fallen!» («Как были, пали, что могучи! [Лежат, порублены, во прахе]») [8], в котором народ выходит из состояния длительной скорби и воодушевляется на активные действия. Черты драматизации проявлены также в речитативе Давида «David resum'd, his Soul afflicted» («Страдает вновь душа Давида», № 5) и в «сцене опроса» Амалекитянина (№ 11–13), где выделяется гневная ария Давида «How cou'd Conscience hush her Stings?» («Как можно разум успокоить?»).

Если Бойс оказал некое воздействие на Генделя, то *Томас Арн* (1710–1778), который был ведущим композитором английской театральной музыки того времени, сам находился под влиянием саксонца. Правда, в отношении творчества Арна сложились разные мнения. Ю. Бочаров пи-

шет, что в его музыке до конца 1740-х доминировала «барочная стилистика Генделя, обогащённая применением отдельных интонационных и ритмических элементов, заимствованных из английского фольклора» [1, с. 9], а в будущем всё более чётко стал проявляться галантный, раннеклассический стиль.

Т. Гильман же, считая Арна величайшим английским композитором [11, p. 1], опирается на суждение Ч. Бёрни, убеждённого, что тот уже к 1740-м годам зарекомендовал себя как самобытный лирик, о чём свидетельствовала его маска «Комус» на стихи Дж. Мильтона (1738). В ней композитор продемонстрировал «лёгкую, воздушную, оригинальную и приятную мелодию, полностью отличную от Пёрселла или Генделя, которую до сих пор все английские композиторы либо заимствовали, либо ей подражали» [11, pp. X, 78]. Мелодизм Арна создал «в английской музыке целую эпоху; она была настолько простой, естественной и приятной для всего королевства, что [стала] в наших театрах и скверах образцом совершенства» [Ibid.]².

Летом 1742 года Арн из Лондона переехал в Дублин, где руководил постановками ораторий Генделя³, а в 1744-м поставил свою ораторию «Смерть Авеля». К сожалению, она, как и его оратория «Юдифь» (1761), не сохранилась. До нас дошёл лишь светлый, в традициях пасхального песнопения «Гимн Еве» (*C dur*) из оратории «Смерть Авеля». Таким образом, влияние Генделя на Арна происходило в период его собственного становления как самобытного английского композитора.

Другим композитором, испытавшим влияние Генделя, был *Морис Грин* (1696–1755), изначально восхищавшийся его творчеством. Но из-за сложившихся впоследствии отношений с Дж. Боноччини (1670–1747) Грин и Гендель оказались во враждебных лагерях. Такое положение привело к тому, что Боноччини и Грин создали конкурирующее Генделю общество – Академию Аполлона, где в основном пропагандировалась музыка трёх ведущих английских композиторов: Грина, Бойса и Фестинга⁴. Однако главной причиной неприязни Генделя к Грину стало назначение того в Королевскую капеллу (Chapel Royal), в то время как Гендель видел на этом месте только самого себя⁵.

Грин был автором оратории «Песня Деборы и Барака»⁶, написанной около 1732 года (напомним, что через год, в 1733-м, была создана

и генделевская оратория «Дебора»), а также исполненной в Королевском театре оратории «Иеффай» (1737, либретто, вероятно, Дж. Хоудли⁷). Трагедийным в ней стал II акт, где необходимость выбора между любовью и долгом давала, как пишет К. Сеймур, «бóльшие возможности для показа терзания сердца [в ситуации] принесения человеческой жертвы»⁸. Такое терзание было раскрыто в образе Иеффая, где содержались элементы внутриличностного конфликта: «...curst be the Day that gave me Life – yet, let me not blaspheme, but bow submits to Great JENOVAN's Pleasure» («Что дал мне жизнь, день проклят будь [!], но богохульство позабуди – во прах покорно нисходя, Иеговы славу услады») [15, p. 10].

Драматургия же оратории характеризовалась тем, что по сюжету жертвенная дочь Иеффая безропотно принимала свою участь. На этом основании можно судить, что произведение Грина было существенно ближе к библейскому тексту, чем одноименная оратория Генделя.

Среди композиторов выделим также учителя Арна Майкла Фестинга (1705–1752). Это – ещё один музыкант, испытавший влияние Генделя. В его инструментальных произведениях раннего (барочного) и среднего (раннеклассического) периодов заметно воздействие его учителя Фр. Джеминиани. Использование внезапных драматических модуляций и неожиданных тональных сдвигов явилось источником для сравнения его музыки с «испанскими» гармониями Д. Скарлатти⁹. С 1742 года, когда Фестинг был назначен музыкальным директором Ranelagh Gardens (имеются в виду Ренельские сады – необычайно популярный публичный парк в окрестностях Лондона того времени), его внимание больше сосредоточилось на вокальных произведениях. В сущности, он приобрёл славу благодаря своим одам и кантатам. Они уникальны тем, что в них использованы «расширенные формы арии, изобретательная оркестровка и драматические элементы, которые по своему характеру, скорее, находились в сфере английских традиций, чем итальянских» [Ibid.]¹⁰.

В целом картина английской музыки начала XVIII века показывает, что она развивалась не только из итальянской или смешения итальянской с французской, как считал И. Маттесон [12, p. 46], а опиралась на собственные национальные истоки, выраженные в английских жанрах маски, балладной оперы, антема. В том, что британскую музыку XVIII века следует расценивать

как явление новое и самобытное, хотя и возникшее на основе разных инациональных истоков, был убеждён известный английский поэт, драматург и политик Джордж Гранвилль [Ibid.].

В рассмотренной обстановке музыкальной жизни Британии Гендель, несмотря на то, что вызывал весьма неоднозначную реакцию (восхищение и зависть конкурентов), занимал лидирующее положение. Оно обеспечивалось стремлением создавать искусство, ориентированное на высокие этические и эстетические идеалы.

Выдающимся примером такого искусства в будущем явилась оратория английского композитора Эдварда Элгара «Сон Геронтия» (1900) на стихи драматической поэмы английского кардинала Дж. Ньюмана. Её герой, находящийся при смерти благочестивый старец Геронтий испытывает невыносимые страдания. Их источник – желание жизни, о чём говорят его пронзительно-страстные ариозо. Однако они дисгармонизируют с экспрессивно-траурной Прелюдией оркестра и скорбным его отпеванием (раздел «Kugle eleison», *Andante*). Но самый острый контраст возникает в эпизоде Души, предстающей перед демонами в Чистилище, – классический ораториальный образ, идущий из «Представления о Душе и Телe» Э. Кавальери и в своих олицетворениях явившийся устойчивым в творчестве Генделя (об этом см.: [18]). Образ этот дан в противопоставлении не с Телом, а с его inferнальными маркировками (топос из сферы английской фантастики). Из такого противодействия явствует, что во внутриличностном конфликте героя здесь заложен ещё и гротесково-пассионный (конфликт личности и толпы), решённый в традициях Баха и Генделя.

В целом британская оратория начала XVIII века во многом представлена скорбными образцами, а трагическое было достигнуто на основе того же сплава принципов немецкой, итальянской и английской драматургии, что и у Генделя. Создание подобной оратории стало возможным в результате взаимодействия нескольких составляющих:

- системного продвижения в массовое сознание британского слушателя англифицированного религиозного этоса;
- скорбно-драматического воплощения сюжетов;
- опоры на бытовавшие европейские жанры и прежде всего те, которые зародились в Италии (ария, речитатив, дуэт, трио);

– использования типично национального жанра антема;

– привлечения инонационального – немецкого хора;

– малой масштабности форм на уровне жанра кантаты.

Монументальная же оратория Генделя, созданная на многообразные сюжеты (библейские, мифологические, христианско-житийные), превзошла образцы британских композиторов XVIII века и, как вся его музыка, достигла значения «культурного феномена» (определение

С. Эспден, применённое ко всему творчеству композитора, см.: [2, р. 207]). Благодаря этому был развит английский музыкальный вкус, во многом определивший формирование высокой культуры Британии последующих столетий.

Автор статьи выражает сердечную признательность генделеведу и исследователю жанра оратории Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные ею в процессе подготовки данного материала к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хотя официальными приверженцами пиетизма родители Генделя не были, этические принципы этой сакральной разновидности лютеранства, побуждавшие ко всемерной помощи ближним, они восприняли (подробнее см.: [17, р. 81]).

² Однако в молодости, чтобы попасть на концерты Королевской академии, Арн надевал ливрею слуги и проникал на галёрку, где среди прочих сочинений Генделя слушал и его ораторию «Аталия» (1732) (см.: [1]). Совместно с Э. Пёрселлом (сыном композитора), Генделем, У. Бойсом, И. Пепушем и др. Арн в 1738 году основал благотворительное общество музыкантов, которое впоследствии получило статус Королевского.

³ В творческой жизни Генделя участие принимали ближайшие родственники Арна: жена – талантливая певица Сесилия Янг, достигшая известности исполнением сольных партий в операх Генделя «Ариодант» и «Альцина», а впоследствии и в ораториях; сестра – Сусанна Сиббер – певица и одна из лучших драматических актрис Англии. В 1742-м году она участвовала в дублинской премьере генделевской «Мессии».

⁴ Двое из этого содружества (Грин и Фестинг) были скреплены родственными узами: сын Фестинга Майкл был женат на дочери Грина Кэтрин. См.: Michael Christian Festing. URL: http://www.worldheritage.org/articles/Michael_Christian_Festing (16.04.2018).

⁵ См.: [Slade R.] Maurice Greene // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/maurice-greene/> (09.04.2018).

⁶ Хотя Смидер считает жанр «Деборы» недраматическим и как ораторию не квалифицирует [20, р. 200], на основе анализа манускрипта из библиотеки Университета Рочестера мы убеждены, что речь идёт именно об оратории. Об этом говорит её титульная страница [9], которая к тому же увидела свет

в год премьеры произведения. Учёный полагает, что на генделевскую ораторию произведение Грина влияния не оказало. Однако нам важна именно тенденция мышления, обусловившая на уровне сюжетики возможность воздействия концепции одного сочинения на другое.

⁷ Х. Смидер отмечает, что опубликованное либретто не содержит указания авторства, однако в манускрипте, хранящемся в Лондонской библиотеке, автором значится Джон Хоудли (1711–1776) (см.: [15]), а У. Дин и О. Дойч называют либреттистом Бёрнета [20, р. 360.]. По всей очевидности, они имеют в виду крупного шотландского историка, общественного и религиозного деятеля Гилберта Бёрнета.

⁸ Seymour C. Maurice Greene's Jephtha // Opera Today: Opera News, Commentary, and Review's All around the World. 10 Nov. 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/11/maurice_greenes.php (16.04.2018).

⁹ См.: Michael Christian Festing. Op. cit.

¹⁰ Ещё одним композитором, находившимся под влиянием Генделя, был выдающийся музыкант, скрипач, клавесинист и органист Джон Стэнли (1712–1786). С 1734 года он работал в церкви Общества Тайного Храма, куда Гендель специально приходил насладиться его органным искусством. См.: [Slade R.] Stanley, John // Eighteenth Century English Music. URL: <http://rslade.co.uk/18th-century-music/composers/john-stanley> (16.04.2018.). Вопреки почти полной слепоте, этот музыкант с феноменальной памятью дирижировал и произведениями Генделя. Неслучайно спустя шесть лет после его «Иеффая» (1751) Стэнли написал успешно исполненную свою ораторию (1757), в основе которой лежала одноименная библейская история, переданная в либретто Дж. Фри. Но поскольку эта оратория не сохранилась [20, р. 36], анализ музыкальных взаимовлияний Стэнли и Генделя здесь не проводится.

REFERENCES

1. Bocharov Yu. S. Tomas Avgustin Arn (biograficheskiy etyud) [Thomas Augustine Arne (a Biographical Study). *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2003, No. 4, pp. 6–10. URL: <http://stmus.ru/Pdf%20links/editor-article-11.pdf> (09.04.2018).
2. Aspden S. *Disseminating and Domesticating Handel in Mid-Eighteenth-Century Britain. Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. By L. Ph. Austern; C. Bailey et al. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 207–222.
3. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
4. Beeks G. “Exit, Pursued by a Bear”: The Haymarket Opera Orchestra and Handel’s Arrival in England. *Händel-Jahrbuch*. No. 42/43. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. 1996/97. S. 55–67.
5. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
6. Churchill S. A. *The Tradition of Transcription: Handel Aria Arrangements in the Fifth Book of The Ladys Banquet: DMA*. Toronto: University of Toronto, 2011. 170 p.
7. Cook F. *The Life and Works of Johann Christoph Pepusch (1667–1752), with Special Reference to His Dramatic Works and Cantatas (In Two Volumes): Ph.D.* Vol. 1. London: King’s College London, 1982. 367 p.
8. David’s Lamentation over Saul and Jonathan; an Oratorio. *Miscellany of Lyric Poems, the greatest Part written for, and performed in the Academy of Music, held in the Apollo*. London: Academy of Music, 1740, pp. 25–32.
9. Deborah & Barak [:] *Un Oratorio by Doctor Green* [Manuscript in the Collection of Sibley Music Library of University of Rochester]. [London], 1732. 69 p.
10. Dumigan D. J. *Nicola Porpora’s Operas for the “Opera of the Nobility”: the Poetry and the Music: Ph.D.* Huddersfield: The University of Huddersfield, 2014. 366 p.
11. Gilman T. *The Theatre Career of Thomas Arne*. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Md.: Co-published with Rowman & Littlefield Pub. Group, 2013. XIX, 623 p.
12. Hirschmann W. The British Enchanters and George Granville’s Theory of Opera. *Music in the London Theatre from Purcell to Handel*. Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 38–48.
13. Howkins J. *A General History of the Science and Practice of Music: in Five Volumes. Vol. 2*. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J. L. Peters, 1875, pp. 489–963.
14. Holman P. Eighteenth-Century English Music: Past, Present, Future. *Music in Eighteenth-Century Britain*. Ed. by D. W. Jones. London: Taylor & Francis Ltd; Routledge, 2000, pp. 1–16.
15. Jephtha, an Oratorio: in Two Parts. Compos’d by Dr. Greene [The Text by John Hoadly]. London, 1737. 16 p.
16. Knapp M. Aaron Hill and the London Theatre of his time. *Händel-Jahrbuch*. No. 37. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1991. S. 177–185.
17. Konson G. The Conception of Georg Friedrich Handel’s Worldview in the Context of His Oratorios. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
18. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
19. Lang P. H. *Georg Frideric Handel*. Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
20. Smither H. E. *A History of the Oratorio: Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1977. 415 p.
21. Walker E. *A History of Music in England*. 3rd Rev. Oxford: Clarendon Press, 1952. 484 p.

About the author:

Grigory R. Konson, Dr.Sci. (Arts), Vice-Dean for Research of Linguistic Faculty, Professor at the Department of Linguistics and Translation, Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru



ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Томас Августин Арн (биографический этюд) // Старинная музыка. 2003, № 4. С. 6–10. URL: <http://stmus.ru/Pdf%20links/editor-article-11.pdf>.
2. Aspden S. Disseminating and Domesticating Handel in Mid-Eighteenth-Century Britain // *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England* / By L. Ph. Austern; C. Bailey et al. Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp. 207–222.
3. Barnouw J. Lost Chances: Obstacles to English Opera for Purcell and Handel // *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* / Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 49–65.
4. Beeks G. “Exit, Pursued by a Bear”: The Haymarket Opera Orchestra and Handel’s Arrival in England // *Händel-Jahrbuch*. No. 42/43 / Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. 1996/97. S. 55–67.
5. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. (Series edited by Stanley Sadie).
6. Churchill S. A. The Tradition of Transcription: Handel Aria Arrangements in the Fifth Book of The Ladys Banquet: DMA. Toronto: University of Toronto, 2011. 170 p.
7. Cook F. The Life and Works of Johann Christoph Pepusch (1667–1752), with Special Reference to His Dramatic Works and Cantatas (In Two Volumes): Ph.D. Vol. 1. London: King’s College London, 1982. 367 p.
8. David’s Lamentation over Saul and Jonathan; an Oratorio // *Miscellany of Lyric Poems, the greatest Part written for, and performed in the Academy of Music, held in the Apollo*. London: Academy of Music, 1740, pp. 25–32.
9. Deborah & Barak [:] Un Oratorio by Doctor Green [Manuscript in the Collection of Sibley Music Library of University of Rochester]. [London], 1732. 69 p.
10. Dumigan D. J. Nicola Porpora’s Operas for the “Opera of the Nobility”: the Poetry and the Music: Ph.D. Huddersfield: The University of Huddersfield, 2014. 366 p.
11. Gilman T. The Theatre Career of Thomas Arne. Newark: University of Delaware Press; Lanham, Md.: Co-published with Rowman & Littlefield Pub. Group, 2013. XIX, 623 p.
12. Hirschmann W. The British Enchanters and George Granville’s Theory of Opera // *Music in the London Theatre from Purcell to Handel* / Ed. C. Timms, B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 38–48.
13. Howkins J. A General History of the Science and Practice of Music: in Five Volumes. Vol. 2. London: Novello; Ewer & Co, 1875; New York: J. L. Peters, 1875, pp. 489–963.
14. Holman P. Eighteenth-Century English Music: Past, Present, Future // *Music in Eighteenth-Century Britain* / Ed. by D. W. Jones. London: Taylor & Francis Ltd; Routledge, 2000, pp. 1–16.
15. Jephtha, an Oratorio: in Two Parts. Compos’d by Dr. Greene [The Text by John Hoadly]. London, 1737. 16 p.
16. Knapp M. Aaron Hill and the London Theatre of his time // *Händel-Jahrbuch*. No. 37. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1991. S. 177–185.
17. Konson G. The Conception of Georg Friedrich Handel’s Worldview in the Context of His Oratorios // *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
18. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio // *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
19. Lang P. H. Georg Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton; Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
20. Smither H. E. A History of the Oratorio: Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1977. 415 p.
21. Walker E. A History of Music in England. 3rd Rev. Oxford: Clarendon Press, 1952. 484 p.

Об авторе:

Консон Григорий Рафаэлевич, доктор искусствоведения, заместитель декана лингвистического факультета по научной работе, профессор кафедры лингвистики и перевода, профессор кафедры социологии и философии культуры, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru



THOMAS A. BEAVITT*Institute of Philosophy and Law Ural Branch of the Russian Academy of Sciences
Ekaterinburg, Russia**ORCID: 0000-0002-3391-2167, tommy@globalvillagebard.org*

Translating Schubert's *Winterreise*: Sense and Singability

The activity of song translation is not only of scholarly interest in the field of musicology, but also aids translation studies because of the focus it places on the relationship between linguistic content and form. Moreover, translating such canonical works as Schubert's lieder provides a rich, multidimensional perspective on such adjacent topics as cultural history, comparative literature and even international relations. Whereas choices faced by poetic translators typically involve the unavoidable contest between faithfulness to the semantic content of the source text and preservation of its poetic form, translators who wish their texts to be sung must resolve this contest by following the primary criterion of singability. In this article a discussion of the choices faced by a contemporary English translator of Wilhelm Müller's poems set by Schubert in his song cycle *Winterreise* is presented in terms of singability and intelligibility.

Keywords: adaptation, translation intelligibility, melisma, prosodic-musical alignment, rhythmic substitution, singability, syllabism, song translation, translation of Schubert's lieder.

For citation: Beavitt Thomas A. Translating Schubert's *Winterreise*: Sense and Singability. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 84–93. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.084-093.

ТОМАС А. БИВИТТ*Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук
г. Екатеринбург, Россия**ORCID: 0000-0002-3391-2167, tommy@globalvillagebard.org*

«Зимний путь» Шуберта: вопросы адекватности перевода поэтического текста

Вопросы перевода песен представляют интерес не только для исследователей в области музыкальной науки, но и для тех, кто занимается проблемами переводоведения. Это связано прежде всего с тем, что основу перевода песни составляет изучение сложных отношений между языковым содержанием текста и его формой. Перевод таких канонических произведений, как песни Шуберта, не может осуществляться вне богатого, многоаспектного контекста истории культуры, литературы и даже межнациональных взаимодействий. Тогда как переводчики поэтических произведений всегда стремятся найти компромисс между точностью семантической репрезентации текста оригинала и сохранением его поэтической формы, переводчики песен должны руководствоваться критерием «сингабельности», то есть возможностью текста быть спетым под музыку. Автор данной статьи, переводчик текстов музыкальных произведений на английский язык, рассматривает проблемы перевода песенного цикла Франца Шуберта на стихи Вильгельма Мюллера с точки зрения принципов сингабельности и адекватности перевода.

Ключевые слова: адаптация, точность перевода, мелизм, просодико-музыкальное выравнивание, ритмическое замещение, сингабельность, силлабизм, перевод песен, перевод песен Шуберта.

Для цитирования: Бивитт Томас А. «Зимний путь» Шуберта: вопросы адекватности перевода поэтического текста // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 84–93. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.084-093.

Introduction

In setting out to produce his own contemporary English version of Müller's poems set by Schubert in his *Winterreise* (the premiere of which was performed by him together with pianist Alexander Polyakov under the title "Winter Journeyman" on 19 April 2018 at Ekaterinburg's Dom Muzyki), the singer-translator, who is the author of this article, sought to develop a work that could be maximally understandable to contemporary audiences, remove perceived barriers to enjoyment of 'serious' vocal music, and at the same time preserve as much of the sense and flavour of the original German version as possible [20].

Although in many ways similar to the author's previous attempts of poetical translation, one of the additional challenges presented by *Winterreise* consisted in the striking domination of Müller's text by Schubert's music. While Wilhelm Müller was a well-known and even popular poet during his time [14; 15], it is doubtful if he would be so widely celebrated today were it not for Schubert's musical settings of his poems [18; 19]. And, despite the wonderful perceptivity of Schubert's music to the overall mood of Müller's *Die Winterreise*, his setting assimilates the German verse in ways that present particular challenges to the translator who aims to be faithful to both the music and the text.

Form and Content

In discussing Schubert's choice to remove the definite article from the title of Müller's poetic cycle¹, Ian Bostridge observes that the composer did two things:

First, he made the work his own, something distinct from its originating material and owing no loyalty to it beyond the use he could make of it in moulding it to his own purposes. Secondly, he made it more abstract, less definite, more open – without its definite article – and, from our perspective, more modern. *Winterreise* has a starkness which is utterly true to its material in a way that *Die Winterreise* would not be. Anyone can own this journey [2].

In moulding (*Die*) *Winterreise* to the present author's own purposes, chiefly in terms of preserving its singability, it was determined that wherever Schubert's rhythmic and phraseological structures diverged from those of the original poet, it would be necessary to give priority to the music. This resulted in a number of critical choices, the implications of which will be discussed in detail later. However,

in setting out to **translate** Schubert's *Winterreise* into English, it was accepted from the outset that not all of the problems would be solvable in formal terms alone. In this connection, to the extent that a poetical text is presented as a 'translation', one cannot disagree with Derek McCulloch's statement that "...fidelity of content is, and must be, the sine qua non" even if sometimes "...for all our efforts, that may not be the case" [13, p. 12]. In terms of such fidelity (and associated ethical issues concerning the "rights of the original songwriters" and/or "risk of misleading audiences"), Peter Low accepts that compromises and interchanges in song translation "are not optional but essential." Discussing the choices made by Eric Blau and Mort Shuman when they wrote the Broadway show *Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris*, which presented musical works by the Belgian singer-songwriter in English, Low distinguishes between song **translations** (in which there is "extensive transfer of material from the source text, with a reasonably high degree of semantic fidelity, particularly with respect to its main features"), **adaptations** (where there may be "extensive and significant departures from the semantic fidelity") and **replacement texts** (defined as song lyrics "created to be used with a pre-existing melody, yet manifesting no semantic transfer from the text previously sung to that melody") [11, p. 231].

The Criterion of Singability

In discussing the question of **singability**, Low cites Richard Dyer-Bennet – the legendary 20th century folk singer and translator of Schubert-Müller's other great song cycle *Die Schöne Müllerin* – as having formulated the following four guidelines:

1. The target text must be singable – otherwise any of the other virtues it may have are meaningless.
2. The target text must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text.
3. The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases.
4. Liberties must be taken with the literal meaning of the text when the first three requirements cannot otherwise be met [10, p. 91].

In endorsing these guidelines, it may be added that in order to be able to perform a song with conviction, a singer must completely assimilate its text, not only making it his or her own, but also, in so doing, essentially **becoming** the narrator and/

or character. In practical terms, this process of assimilation requires the singer to commit the song's text and music entirely to memory. Here, when discussing memory, it is necessary to emphasise that one does not refer to the simple retrieval of information from grey matter, as a computer might read from a hard drive – or even to muscle memory alone [2] – but rather to a whole complex of intricately interconnected mnemonic resources, including the precise repetitive coordination of breath, gesture, organs of articulation, musical cues, other cues in the external environment, emotional responses (including those in real-time from a live audience), etc. Evidently, it is much easier to commit a text to memory if that text is in the singer's native language – and considerably easier again if the singer is the author or translator of that text. Nevertheless, all other things being equal, some texts are easier to memorise – and, at the same time, more 'singable' – than others: the criterion of 'singability' appears to largely coincide with W. H. Auden's definition of poetry as "memorable language" [1].

What is it, then, that makes a translated text singable / memorable? According to the Russian Acmeist poet Nikolay Gumilev, the nine formal elements which must be preserved by a translator of poetry are:

(1) the number of lines, (2) meter and measure, (3) the alternation of rhymes, (4) the character of enjambment, (5) the character of rhymes, (6) the linguistic register, (7) the metaphor type, (8) special devices and (9) transitions of tone [5].

Rhythmic substitution

It is important to note here that the preservation of meter and measure does not necessarily imply equality of syllable count. In other words, singability may be preserved or even enhanced when bridging phraseological differences between source and target languages by using rhythmic substitutions, which may either be analysed in terms of metrical feet² or musical tuplets³: e.g., in prosodic terms, iambs and trochees may be doubled, halved or substituted by anapests or dactyls; in musical terms, duplets may be substituted by triplets or quadruplets; or vice versa. This process may also result in a masculine rhyme⁴ being substituted by a feminine rhyme⁵, or vice versa. In musical terms, these substitutions may also give rise to an anacrusis⁶. McCulloch's observation that

in many poems a rhyme scheme a-b-a-b occurs. In practice, by making the b-rhyme the dominant rhyme

and adopting an a-b-c-a scheme, a more natural flow can be achieved, without having audibly deviated from the original form [13, p. 11]

may also present a useful additional qualification of Gumilev's rules for Acmeist poetry.

In his discussion of singability, Peter Low drily notes that singable translations have been attempted and used with sufficient frequency that the task has been "given some legitimacy" and that the making of such translations is consequently "valid, at least sometimes." At the same time, he acknowledges some sympathy for the view – held especially strongly with respect to German Romantic lieder – that "singing songs in translation is a bad idea." Two reasons suggested for this are "the strong claim of the original language: only the source text offers the actual words set by the composer, with all their phonic features such as rhymes and vowel-sounds, and of course their integral meaning" and "the defective nature of most target texts," which are "often marred by forced rhymes and unnatural language, so that performers simply cannot sing them with conviction." singable translations per se <...> arguments based on a few unsuccessful examples do not constitute valid objections to singable translations per se" [10, p. 88].

Intelligibility of the Sung Language The Prosodic-Musical Alignment of Stress

Johnson et al. empirically investigated the hypothesis that stress-matched sung stimuli are likely to be more intelligible than their stress-mismatched equivalents. In other words, since stress in English may be used to distinguish minimal pairs of lexical items, e.g. CON-tent (n.) and con-TENT (v., adj.), and pairs of syllables in words or phrases may exhibit either a trochaic (DUM-da) rhythm or an iambic (da-DUM) rhythm, the extent to which these patterns are aligned with musical stresses (e.g. beats 1 and 3 are naturally stressed in a 4/4 bar) in any setting of a text to music will result in a reinforcement of the text's prosodic rhythm by the musical rhythms. The results of the study strongly confirmed the hypothesis that prosodic-musical stress alignment increases the intelligibility of sung language [9].

Melisma versus Syllabism

In its long development from mediaeval plainchant to lieder and beyond, the overall tendency in Western vocal music for composers to take a less melismatic⁷ approach to setting text and a

multiple lines or whole stanzas, which results in a significant increase in both the overall number of poetic lines and the length of some of the lines. Moreover, while in most cases Schubert is content simply to repeat Müller's phrases and lines in their entirety, in some cases he applies variation, sometimes expanding on Müller's meaning in doing so. This presents an interesting challenge for a translator who wishes to remain maximally faithful to the form and content of both Müller and Schubert. Should Schubert's tendency to vary and expand the textual phrase be reduced in order to stay more faithful to Müller? Or, if accepting the validity of Schubert's variation-and-expansion approach, is there any good reason not to go further in varying and expanding into the parameters of the new language and associated cultural context where it is possible musically?

Following Schubert's example, as well as that of the legendary Russian translator of poetry Samuil Marshak [3], the present author took a number of opportunities to further vary and expand on Müller's phrases and lines in spots where repetition (and/or variation and expansion) was involved in their original musical setting. This kind of variation-and-expansion approach can be seen not only as a stylistic feature, but also as a means of overcoming such problems of translation which may tend to be solved in the context of prosaic texts (where strict rhythmic constraints do not apply) by using paraphrasis⁹. In other words, in some spots where it was not possible to find a line-by-line solution some of the connotative lacunae were carried forward periphrastically into the repeated lines and reintroduced there in the form of variation and/or expansion. In the following discussion, Müller's original German lines are represented in *italics*, Schubert's repetitions in plain text and the present author's English variations and expansions in **bold**.

In the first verse of "Sweet Dreams", for example, Schubert's repetition of the mother's notion of marriage is expanded to reveal the implicit – and disapproving – presence of the father (to whom Bostridge refers in terms of "absent dramatic personae" [2]):

<i>Das Mädchen sprach von Liebe,</i>	The girl showed admiration;
<i>Die Mutter gar von Eh</i>	Her mother said we'd wed;
Das Mädchen sprach von Liebe,	Returned infatuation;
Die Mutter gar von Eh	Her father wished me dead!

In verse 2, the couplet quoted below could have been adequately translated by using a standard cliché of song writing, such as those featured in Cat Stevens' *Moonshadow* or Van Morrison's *Moondance*. Expansion of this image, rather than simple repetition of it, produced:

<i>Es zieht ein Mondenschatten</i>	My only true companions,
<i>Als mein Gefährte mit,</i>	Moon-shadows dart and flit
Es zieht ein Mondenschatten	Through eerie glades and canyons
Als mein Gefährte mit,	As cloud and shade permit.

In the third verse, the declaration concerning the essentially free nature of love – again, essentially presenting standard poetastic fare – was expanded in English within the overall poetic schema of the song to note its possible converse, i.e. attachment to property. It should be noted that, in this case, a small quantum of Müller's and Schubert's semantic meaning ('from one to another') has been sacrificed:

<i>Die Liebe liebt das Wandern</i>	For love was born to wander –
<i>Gott hat sie so gemacht</i>	It's how things have to be
<i>Von einem zu dem andern.</i>	All riches made to squander.
Gott hat sie so gemacht	It's how things have to be!

Schubert's obeisance to the norms of German versification does not always imply similar formal constructions in English. In repeating the following line towards the end of *Die Wetterfahne*, Schubert may have felt that dropping was would not be in conformance with these norms, whereas 'was I' in English, which takes up an extra quaver in the anacrusis of the first iteration of the line, certainly does not require to be repeated in the second (and would create a serious rhythmic disturbance, reducing singability, if attempted):

<i>Was fragen sie nach meinen Schmerzen?</i>	Was I just another of her playthings?
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?	Just another of her playthings?

Example 5

Op. 89, D 911, No. 2

♩ = 80

Was I just a - no - ther of her play - things? Just a - no - ther of her play - things?
Was fra - gen sie nach mei - ne Schmer - zen? was fra - gen sie nach mei - ne Schmer - zen?

In "Frozen Inside" (*Erstarrung*), which has an ABCAB strophic structure, we see an example in the 'B' stanza of Schubert's repetition of Müller's

text *die Erde* at the level of the phrase within the unit of the line. In the case of the English translation, ‘the earth’ bears repeating twice.

Mit meinen heißen Tränen, With my hot tears to penetrate
Bis ich die Erde, die Erde The earth, the earth, **the earth**
seh’! below.

In the ‘C’ section, a more intricate pattern emerges in which Schubert repeats lines 3 and 4 in lines 5 and 6 and then repeats line 1 and 2 in lines 7 and 8. This palindromic approach fits well into the overall symmetry of the song, in which the ‘C’ section is sandwiched between two layers of ‘A’ and ‘B’; thus, the flowers slumbering under the snow can be seen as the ‘kernel’ or central image of the song:

<i>Wo find' ich eine Blüte,</i>	Where can I find a flower,
<i>Wo find' ich grünes Gras?</i>	Where do I see green grass?
<i>Die Blumen sind erstorben,</i>	The flowers are all slumbering,
<i>Der Rasen sieht so blaß.</i>	The lawn a white morass.
<i>Die Blumen sind erstorben,</i>	The flowers are all slumbering,
<i>Der Rasen sieht so blaß.</i>	The lawn a white morass.
<i>Wo find' ich eine Blüte,</i>	Where can I find a flower,
<i>Wo find' ich grünes Gras?</i>	Where do I see green grass?

In the concluding B section, Schubert applies his own variation, substituting *erfroren* (‘frozen’) for the similar-sounding *erstorben* (‘dead’) on the repetition. This presents an opportunity to further vary and expand to supply some otherwise missing nuances in the translation and set up the final lines for delivery with a suitable rhetorical peroration:

<i>Mein Herz ist wie erstorben,</i>	My heart is like those flowers,
<i>Kalt starrt ihr Bild darin;</i>	All shrivelled up within;
<i>Schmilzt je das Herz mir wieder,</i>	But when the Spring shall come at last
<i>Fließt auch ihr Bild, ihr Bild dahin!</i>	They'll grow and blossom in here again!
<i>Mein Herz ist wie erfroren,</i>	My heart is like an icicle,
<i>Kalt starrt ihr Bild darin;</i>	All frozen up within;
<i>Schmilzt je das Herz mir wieder,</i>	But when the Spring doth come at last
<i>Fließt auch ihr Bild, ihr Bild dahin!</i>	It melts, and blossoms, once more, within –
<i>Ihr Bild dahin!</i>	Her form again!

In “Linden Tree” (*Der Lindenbaum*), the song described by Thomas Mann as being about “nothing

but death” [12], the line *Hier find'st du deine Ruh’!* (‘Here may you find your repose’), which first appears as quoted sylvan speech in the special (present) subjunctive mood¹⁰ at the end of the fourth stanza, is echoed three times in the sixth and last stanza in the general (or past) subjunctive¹¹: *Du fändest Ruhe dort!* Given the relative awkwardness of conveying these different subjunctive moods in scanned English verse (‘there might you have found your repose’ is a possible ‘literal’ translation of the second variant), a variation-and-expansion approach was employed, including repeating a line from stanza 4 that is not repeated in Schubert’s stanza 6 structure:

<i>Nun bin ich manche Stunde</i>	Time has flowed since that encounter
<i>Entfernt von jenem Ort,</i>	And miles that now interpose,
<i>Und immer hör' ich's rauschen:</i>	But still I hear that whispering:
<i>Du fändest Ruhe dort!</i>	Here may you find your repose!
<i>Nun bin ich manche Stunde</i>	Since then for hours been wandering
<i>Entfernt von jenem Ort,</i>	Long miles that interpose...
<i>Und immer hör' ich's rauschen:</i>	Come, o weary journeyman –
<i>Du fändest Ruhe dort!</i>	Here may you find repose!
<i>Du fändest Ruhe dort!</i>	Here may you find repose!

In “Torrent” (*Wasserflut*), Schubert repeats the fourth line of every stanza to create a form of refrain standard to both German and English versification norms. In English, however, it was possible to repeat the definite article in one stanza to create an attractive rhythmic effect at the same time as drawing the listener’s attention to the singular and undivided nature of what is symbolised by ‘ocean’. (It should be noted that while Müller-Schubert may imply ‘ocean’ in this song, it is not explicitly stated; however, the image does appear explicitly in related contexts elsewhere in the cycle, e.g. “Will-o’-the-wisp”):

<i>Nimmt dich bald das Bächlein auf.</i>	Into the stream and ocean below
<i>Nimmt dich bald das Bächlein auf.</i>	Into the stream and the ocean below.

In expanding Müller’s fifth and last four-line stanza in *Auf dem Flusse* (“Upon the Water”) into an eleven-line concluding stanza, Schubert employs a complex repetitive structure in which

line 5 repeats line 4, line 6 repeats line 1, line 7 repeats line 2, line 8 repeats line 3, and lines 9, 10 and 11 again reprise line 4. The insistent repetition of this final line, in which sibilants and fricatives are similarly combined in the original German and translated English lines, becomes almost incantatory in its invocation of the desired change of state (from brittle Winter to liquid Spring, from inauthentic existence to authentic Being), building on the spell-like visual effect of the graphic images inscribed in the ice:

<i>Mein Herz, in diesem Bache</i>	My heart, upon the water
<i>Erkennst du nun dein Bild?</i>	Do you see your image now?
<i>Ob's unter seiner Rinde</i>	Will your hard integumentum
<i>Wohl auch so reiend schwillt?</i>	Now shatter with the spring?
Wohl auch so reiend schwillt?	Will it shatter with the spring?
Mein Herz, in diesem Bache	My heart, upon the water
Erkennst du nun dein Bild?	Do you see your image now?
Ob's unter seiner Rinde	Will your hard integumentum
Wohl auch so reiend schwillt?	Now shatter with the spring?
Wohl auch so reiend schwillt?	Will it shatter with the spring?
Wohl auch so reiend schwillt?	Now shatter with the spring?

In “Retrospection” (*Rckblick*), which has a strophic ABCDA strophic structure, Schubert’s simple repetition of the narrator’s recollection of the shining eyes of his former lover in the contrasting ‘D’ section is varied and expanded in English to distinguish between a simple, directly-recalled image using a past participle construction (the **act** of retrospection), and a more emotionally-involved ‘brimming over’ (psychological) **effect** (of retrospection) using the present participle of the verb ‘transmit’:

Und ach, zwei Mdchenaugen glhten.	And oh, two bright eyes, all consuming,
– Da war's gescheh'n um dich, Gesell!	Transmitted atoms of delight.
Und ach, zwei Mdchenaugen glhten.	And oh, those bright eyes, all consuming,
– Da war's gescheh'n um dich, Gesell!	Transmitting atoms of delight.

In the final ‘A’ stanza, Schubert employs extensive repetition to emphasise the rat-like nature of the psychological state of retrospection. Like a rat caught in a maze, the narrator observes himself returning again and again to mentally assume the same position with respect to the house of his former love. Schubert’s fourth and final repetition of the

final line in Mller’s fifth stanza has the character of a peroration. Here all repetitions have been formally replicated in English to produce an almost identical rhetorical effect:

Kommt mir der Tag in die gedanken,	Whenever that day comes to mind
Mcht' ich noch einmal rckwrts seh'n.	I must this notion entertain
Mcht' ich zurcke wieder wanken,	In retrospection I'm inclined
Vor ihrem Hause stille steh'n.	To stand before that house again
Kommt mir der Tag in die gedanken,	Whenever that day comes to my mind
Mcht' ich noch einmal rckwrts seh'n.	I must this notion entertain
Mcht' ich zurcke wieder wanken,	In retrospection I'm inclined
Vor ihrem Hause stille steh'n.	To stand before that house again
Mcht' ich zurcke wieder wanken,	In retrospection I'm inclined
Vor ihrem Hause stille steh'n.	To stand before that house again
Vor ihrem Hause stille steh'n.	To stand before that house again.

In the rhythmically-complex “Will-o’-the-wisp” (*Irrlicht*), the elusive and treacherous ghostly atmospheric light, represented musically by dotted semiquavers, demisemiquavers and triplets, is characterised in the text in the form of repetition, stated first in a strongly-accentuated trochaic meter and second in a smoother, more rapid syllabic flicker. Here, rhythmic substitution and expansion in the English translation was able to further accentuate the rapidly flickering effect:

Alles eines Irrlichts Spiel! All deceptive plays of light!
Alles eines Irrlichts Spiel! All **are just** deceptive plays of light!

Example 6 Op. 89, D 911, No. 9

In “Dream of Spring” (*Frhlingstraum*), which has a strophic ABCABC structure, Schubert uses repetition in the ‘C’ stanzas to reprise lines 1 and 2 of Mller’s stanzas in lines 3 and 4, also repeating Mller’s line 4 in line 7. These repetitions were varied and expanded in English as follows:

Doch an den Fensterscheiben, But, verdant, at the window,
Wer malte die Blätter da? Those fronds still intertwined.
Doch an den Fensterscheiben, So verdant, at the window,
Wer malte die Blätter da? **Still green shoots** intertwined.
Ihr lacht wohl über den Have pity upon the dreamer,
Träumer,
Der Blumen im Winter sah? To illusion to be consigned,
Der Blumen im Winter sah? To illusion to **thus** be
 consigned.

The “Corbie” (*Die Krähe*) presents an example of metaphoric adaptation in an attempt to overcome what might otherwise have been a risk in contemporary English of collapse of the ironic register and consequent regress into sentimentality. In the concluding stanza of the original German, the narrator rhetorically asks his corvine stalker if it will finally show him an example of faithfulness unto death. Here Müller’s black humour compares the faithless beloved unfavourably to the carrion bird; however, the clear implication – and source of dramatic irony – is that the crow is only following him because it senses his isolation and impending death and is thus waiting for an opportunity to peck his eyes out. In choosing to substitute a slightly different poetic schema, in which the narrator is no longer subtly blaming his ex- for her unfaithfulness, but now actively considering his own role in his predicament, variation and expansion are used to elaborate this concluding thought:

Nun, es wird nicht weit mehr Further can I hardly go
geh'n
An dem Wanderstabe. On this path to stumble.
Krähe, laß mich endlich seh'n Corbie, shall I this way know
Treue bis zum Grabe! How to be more humble?
Krähe, laß mich endlich seh'n Corbie, **help me** this way know
Treue bis zum Grabe! How to be more humble!

The theme of abandonment, prevalent throughout the cycle, is represented in “Milestone” (*Der Wegweiser*), which has an ABCC strophic structure. Here, in the ‘B’ stanza, although the reflexive verb *sich treiben* is not directly translated by either of the English passive verb constructions ‘exiled to’ or ‘abandoned to’, these interpretations are certainly implicit elsewhere in the song’s text. Therefore, the choice was taken to vary and expand in English in order to try to better capture the implied meaning:

Habe ja doch nichts begangen, I am not a common felon
Daß ich Menschen sollte To endure such loneliness
scheu'n, –
Daß ich Menschen sollte To endure such loneliness
scheu'n, –
Welch ein törichtes Verlangen Yet to such a fate befallen,
Treibt mich in die Wüstenei'n? Exiled to the wilderness –
Treibt mich in die Wüstenei'n? **Abandoned** to the wilderness!

Finally, in “Bravado” (*Mut!*), which has an AAB strophic structure, Schubert’s repetition of all four lines of Müller’s final stanza in the concluding ‘B’ section permits a complex variation-and-expansion approach to develop the Nietzschean notion of the ‘death of God’ [16] alongside a consideration of Heidegger’s concept of ‘thrownness’ or *Geworfenheit* [7]. While, of course, Schubert and Müller preceded both famous German philosophers (Schubert died 16 years before Nietzsche was born), these important concepts were clearly already in the process of gestation during the Early Romantic period:

Lustig in die Welt hinein Cheerfully, into the world,
Gegen Wind und Wetter! Scorning wind and weather;
Will kein Gott auf Erden sein, God is dead, yet we’ve been
 hurled,
Sind wir selber Götter! Dashing, hell-for-leather;
Lustig in die Welt hinein **Merrily, into the world,**
Gegen Wind und Wetter! **Scorning wind and weather;**
Will kein Gott auf Erden sein, **God cares not that we’ve been**
hurled:
Sind wir selber Götter! **Let’s be gods together!**

Conclusion

Unavoidable trade-offs in song translation between singability, intelligibility and faithfulness-to-source have been discussed on the example of a contemporary English translation of Schubert’s *Winterreise* in terms of rhythmic substitution, prosodic-musical stress alignment and melisma-versus-syllabism, as well as repetition, variation and expansion. While the resultant text is demonstrably singable and intelligible [6], choices taken during the translation process that reduce faithfulness-to-source may raise legitimate questions as to the extent to which “Winter Journeyman” should be properly considered as a ‘translation’ of *Winterreise* at all; instead, it may be thought of as an ‘adaptation’ (or ‘adaptive translation’). However, due to

complex issues concerning the relationship between linguistic form and content, it is also possible that such questions cannot be conclusively resolved one way or the other [8; 17]. Ultimately, perhaps only bilingual speakers of both source and target languages, who also have an intimate knowledge of the musical and historical backgrounds of the work in question, are qualified to make such a (subjective)

judgement. Nevertheless, audiences may respond to sung texts – whether translated or original – on their own terms: such a response is likely to be subjectively experienced in terms of the perceived ‘authenticity’ (or otherwise) of the sung text. This question concerning the perceived authenticity of sung (translated) texts will be explored in detail in a future work.

NOTES

¹ Müller’s poems were originally published under the title *Die Winterreise* (“The Winter Journey”), whereas Schubert’s song cycle was published under the title *Winterreise* (“Winter Journey”).

² Rhythm and meter in English poetry. URL: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/meter.html> (14.05.2018).

³ Tuplets. URL: <https://musescore.org/en/handbook/tuplets>.

⁴ E.g. ‘wed’ / ‘dead’ – one-syllable words, or words that end on a stressed syllable.

⁵ A stressed syllable followed by an unstressed syllable, e.g., ‘landing’ / ‘standing’.

⁶ One or more unstressed notes before the first bar line of a piece or passage.

⁷ Passages where a single syllable is sustained across more than one note [9].

⁸ One note or musical tone per syllable.

⁹ Translation Techniques: Paraphrasing. URL: <http://translathoughts.com/2015/06/translation-techniques-paraphrasing/>.

¹⁰ The Special Subjunctive Mood (der Konjunktiv I). URL: <http://www.dartmouth.edu/~deutsch/Grammatik/Subjunctive/KonjunktivI.html> (14.05.2018).

¹¹ The General Subjunctive Mood (der Konjunktiv II). URL: <http://www.dartmouth.edu/~deutsch/Grammatik/Subjunctive/KonjunktivII.html> (14.05.2018).

REFERENCES

1. Auden W. H., Garrett J. *The Poet's Tongue: an Anthology*. Scholarly Press: London, 1935. 478 p.
2. Bostridge I. *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. Knopf Doubleday. New York: Kindle Edition, 2014. URL: <https://www.amazon.com/Schuberts-Winter-Journey-Anatomy-Obsession-ebook/dp/B00MDHJJJM>.
3. Burns Robert. *Poems*. Translated by S. Marshak. Moscow, 1957. [In Russian]. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/burns.txt> (05.04.2018).
4. Everitt L. Whitney Houston and the Art of Melisma. *BBC News*. 2012. February 15. URL: <http://www.bbc.com/news/magazine-17039208>.
5. Gumilev N. *On Poetic Translation*. 1919. [In Russian]. URL: <https://gumilev.ru/clauses/5/> (09.09.2018).
6. Hanchin D. Thomas Beavitt's 'Winter Journeyman' at Dom Muzyki. *Department of Culture of the Administration of Ekaterinburg*. 14 May 2018. [In Russian]. URL: <http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/articles/674/i239834/>.
7. Heidegger M., Macquarrie J., Robinson E. S. *Being and Time*. Wiley-Blackwell: New York, 1962. 590 p.
8. Hofstadter D. R. *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language* (Reprint). Basic Books: New York, 1998. 832 p.
9. Johnson R. B., Huron D., Collister L. Music and Lyrics Interactions and their Influence on Recognition of Sung Words: An Investigation of Word Frequency, Rhyme, Metric Stress, Vocal Timbre, Melisma, and Repetition Priming. *Empirical Musicology Review*. 2013. No. 9 (1), pp. 2–20.
10. Low P. Singable Translations of Songs. *Perspectives: Studies in Translatology*. 2003. No. 11 (2), pp. 87–103. URL: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>.
11. Low P. When Songs Cross Language Borders. *The Translator*. 2013. No. 19 (2), pp. 229–244. URL: <https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>.
12. Mann T., Lowe-Porter H. T. *The Magic Mountain*. Vintage Books: New York, 1927. 729 p.



13. McCulloch D. *GOETHE à l'anglaise: Singing the Poet's Song in a Strange Land*. St. Albans: Corda Music Publications, 2018. 64 p.
14. Müller W. Die schöne Müllerin. 1820. *Wikisource*. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Die_sch%C3%B6ne_M%C3%BCllerin (30.03.2018).
15. Müller W. Die Winterreise. 1824. *Wikisource*. URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Die_Winterreise_\(M%C3%BCller\)](https://de.wikisource.org/wiki/Die_Winterreise_(M%C3%BCller)) (30.03.2018).
16. Nietzsche F., Nauckhoff J., Caro A. D. *Nietzsche: The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Cambridge University Press: Cambridge, 2001. 277 p.
17. Pushkin A., Nabokov V. *Eugene Onegin: A Novel in Verse: Text*. Princeton University Press: New York, 1991. 370 p.
18. Schubert F., Müller W. *Die schöne Müllerin, Op. 25, D. 795*. 1824. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/3233>.
19. Schubert F., Müller W. *Winterreise, Op. 89, D. 911*. 1828. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/25965>.
20. Schubert F., Müller W. *Winter Journeyman. Musical Score*. T. Beavitt, Trans., Arr. 65 p. URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/522834>.
21. Schubert F., Müller W. *Winterreis / Winter Journeyman. Bilingual Libretto*. T. Beavitt, Trans. 24 May 2018. URL: <http://globalvillagebard.ru/winterreise-winter-journeyman/>
22. Thompson A. (n.d.). What is syllabic music? *Quora*. URL: <https://www.quora.com/What-is-syllabic-music> (31.03.2018).

About the author:

Thomas A. Beavitt, Researcher at the Department of Foreign Languages, Institute of Philosophy and Law Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (620000, Ekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-3391-2167, tommy@globalvillagebard.org

Об авторе:

Томас А. Бивитт, научный сотрудник кафедры иностранных языков, Институт философии и права Уральского отделения Российской академии наук (620000, г. Екатеринбург, Россия),
ORCID: 0000-0002-3391-2167, tommy@globalvillagebard.org



IDRIS M. GAZIEV*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia*
*ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com***Early 20th Century Tatar Gramophone Recording:
Ibragim Adamantov***

In the beginning of the 20th century one of the frontiers of the cultural life of Russian society were the activities of gramophone companies. The gramophone record, presenting itself as a new means for disseminating mass information, reflects the Tatars' urban musical culture. Up to the present day the early recordings of the first Tatar performers have remained insufficiently studied. A number of revealed sources have given the author the opportunity to bring for the first time into scholarly discourse the gramophone recordings of Ibragim Adamantov – a popular performer of Tatar songs from the beginning of the previous century. Adamantov is the stage pseudonym of the Tatar journalist, theatrical figure and translator Ibragim Kuli (1885–1936). The stigma of the “enemy of the people” (he was rehabilitated in 1957) has for many years erased the traces of the artistic activities of the brilliant representative of the progressive Tatar intelligentsia. Study of Adamantov's gramophone records becomes a part of the revival of the good name and artistic legacy of the singer whose voice was recorded by the “Gramophone” company, the firms “Favorit-rekord” and “Lyrophone.” The artist's repertoire includes specimens of Tatar solemn lyrical specimens of Tatar extended lyrical songs and the cult music of Muslims urban songs and couplets. The introduction of Adamantov's gramophone recordings into the field of the field of research opens up new pages of the history of gramophone recordings of Tatar music.

Keywords: Tatar music on gramophone recordings, gramophone record, “Gramophone,” “Zonofon,” “Lyrophone,” Tatar song, performers of folk songs.

For citation: Gaziev Idris M. Early 20th Century Tatar Gramophone Recording: Ibragim Adamantov. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 94–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.

И. М. ГАЗИЕВ*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова*
г. Уфа, Россия
*ORCID: 0000-0003-0317-9168, gazievidris60@gmail.com***Татарская грамзапись начала XX века:
Ибрагим Адамантов**

В начале XX века одной из граней культурной жизни российского общества становится деятельность граммофонных компаний. Граммофонная пластинка, выступающая новым средством массовой информации, отражает городскую музыкальную культуру татар. На сегодня ранние записи первых татарских исполнителей остаются малоизученными. Ряд выявленных источников даёт возможность автору впервые ввести в научный оборот граммофонные записи Ибрагима Адамантова – популярного исполнителя татарских песен начала прошлого века. Адамантов – это сценический псевдоним татарского журналиста, театрального деятеля и переводчика Ибрагима Кули (1885–1936). Клеймо «врага народа» (реабилитированного в 1957 году) на долгие годы стёрло следы творческой деятельности яркого представителя передовой татарской интеллигенции. Рассмотрение граммофонных записей Адамантова является частью возрождения доброго имени и творчества певца, чей голос записывали компания «Граммофон», фирмы «Фаворит-рекорд» и «Лирофон». Репертуар артиста включает образцы татарской протяжной лирики и культовой музыки мусульман, городские песни и куплеты. Введение в исследовательское поле граммофонных записей Адамантова открывает новые страницы истории грамзаписи татарской музыки.

Ключевые слова: татарская музыка в грамзаписи, граммофонная пластинка, «Граммофон», «Зонофон», «Лирофон», татарская песня, исполнители народных песен.

* Translated by Dr. Anton Rovner.

Для цитирования: Газиев И. М. Татарская грамзапись начала XX века: Ибрагим Адамантов // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 94–98. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.094-098.

The social and political transformations which took place in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries presented a moment of breakthrough in the sphere of culture as well. These changes found their reflection in all the varieties of artistic activity: literature, theater and music. The efflorescence of cultural life was aided by the technological achievements getting a foothold in the beginning of the 20th century: the cinematograph and the developing Russian film production, as well as the activities of gramophone companies. The gramophone made its way into Russian urban way of life, becoming an integral part of the Tatars' culture. Music, drama, theater, poetry, folklore – all of these manifestations of a dynamically developing society at the confluence of the centuries were reflected in the gramophone record. Essentially, the gramophone became, along with the press, an absolutely new means of mass information of the beginning of the 20th century.

The distribution and popularization of the gramophone among the Tatars, the study of early recordings of the first Tatar performers, the chronology of gramophone records, the recordings of the first Tatar performers, the repertoire of Tatar musicians, among them, singers, – all of these have not been given due attention among scholars. The author has introduced into scientific discourse the topic of gramophone records with recordings of the first Tatar performances from the beginning of the 20th century: Kamil Mutygi-Tukhvatullin, Mariam Iskanderova, Mirfaiz Babadzhанov, Khusain Yusipov.

During the course of the search for materials, the author brought to light a number of sources related to another early 20th century popular performer of Tatar songs, Ibragim Adamantov. His name was mentioned in the Russian pre-revolutionary press in connection with his performances in various literary-musical evenings, in published lists of gramophone records and in comments of his contemporaries. Unfortunately, at first it was not possible to find any information about Adamantov. However, the author's acquaintance and communication with Maryam Ibragimovna Akhmetgalieva, a Kazan-based member of the Journalist's Union, produced a positive result in this search. Knowing that one topic for studies of the author of the article was the history of Tatar gramophone recordings, Akhmetgalieva informed her that Ibragim Adamantov was the stage pseudonym

of the Tatar journalist, theater worker and translator Ibragim Kuli (1885–1936), her uncle, the elder brother of Maryam Ibragimovna's mother, Ummugulsum Gabdelvakhitovna. Particularly under this name of Ibragim Adamantov ('adamant' is an archaic name for 'diamond'), Kuli performed in literary-musical evenings and made his gramophone recordings.

Ibragim Kuli (Ibragim Gabdelvakhitovich Kuliev) was born on September 9, 1885 in the city Bua of the Simbirsk gubernia (presently – in the Republic of Tatarstan) into a family of a sales representative. After completing studies at the madrasah "Mardzhania" in Kazan in 1904, Ibragim carried out the responsibilities of a proof-reader in the publishing house "Karimov Brothers." After completing studies at the Kazan Magistral School [1, p. 30], Kuli worked in various years in the newspapers "Kazan mokhbire" ("Kazan Herald"), "Yoldyz" ("Star") and "Koyash" ("The Sun"), where the journalist's first articles were published. After the October (Bolshevik) Revolution Kuli became the executive secretary of the newspapers "Kyzyl bairak" ("The Red banner") and "Eshche" ("The Worker").

From the end of 1921 until his arrest in December 1932 Kuli worked at the Tatar state book publishing house, wrote articles about Gabdulla Kariev, Khusain Yamashev, Ibragim Teregulov, as well as reviews of theater productions. Together with writer Gaziz Gubaydullin (G. Gaziz), Kuli prepared and published the voluminous "Tatar Calendar," which stood several editions. Thus, the calendar for 1923 included articles about the October Revolution, questions of education and enlightenment, articles about Gabdulla Tukay, Gabdulla Kariev [Ibid., p. 45]. Kuli engaged in translations, compilations of dictionaries jointly with other authors (Ismagil Ramiev, Mukhitdin Kurbangaliev, Rizautdin Gazizov) [3, p. 141].

On December 22, 1932 Kuli was arrested as "a participant of the nationalist insurrectional organization, the Peasant Ittifak." He was soon released, but on August 23, 1935 he was arrested for a second time. This time he was accused of being a "participant of a counterrevolutionary literary group creating anti-Soviet works." Kuli was condemned by the Especial Council of the NKVD of the USSR to three years of labor camp and sent to the ITG (Karlag) [4, p. 388], where he died on January 31, 1936 (the Dolinka village of the Karaganda Region). After having been accused of participating in a right-

wing Trotskyist nationalist, terrorist, diversionary group, on May 11, 1938 in Kazan Kuli's son Salikh Ibragimovich, director of the Kazan College of Communication Service was shot [Ibid.]. The Kulis, father and son were rehabilitated in 1957.

Ibragim Kuli, a brilliant representative of the young progressive Tatar intelligentsia of the beginning of the 20th century, has left a perceptible imprint in the history of Tatar journalism, literature and culture. He communicated closely with the outstanding Tatar writers, journalists, musicians and actors of his time and for many years was connected with the activities of the Tatar theater. Kuli took on the role of one of the active pioneers in the formation of the Tatar club-theater activities. His collaboration with the emerged theatrical troupe "Sayyar" and his search for repertoire brought Kuli to the first translations of Russian plays [3, p. 140]. In Kuli's translations the works of L. Kiryanov, S. Shimansky and G. Drigilli were acted out on stage [5, p. 66, 67]. Kuli's devotion and love for the theater were so great that sometimes he carried out the responsibilities of a souffleur in the productions of the theatrical troupe "Sayyar" at the "Eastern Club" ("Sherek kluby"). A number of photographs has been preserved in which Kuli was depicted together with theatrical actors.

During that period Kuli, who had a low baritone voice of a pleasant timbre, performed under the pseudonym of Ibragim Adamantov as the performer of songs set to contemporary poets and Tatar folk songs. His friend, founder of Tatar dramaturgy, Galiyasgar Kamal (1878–1933), having known about this, brought into the plot of his comedy "The Secrets of our City" ("Bezneng sheherneng serlere") the singer Ibragim Adamantov. Thereby Kamal highlighted the popularity of this singer among the people.

Ibragim Adamantov's gramophone recordings are especially interesting. Analysis of the published catalogues of the gramophone records and the lists of records in the Tatar periodical press has made it possible to establish that Adamantov's voice was recorded by the company "Gramophone" and the firms "Favorit-rekord" and "Lyrophone." On July 21–22, 1909 in Kazan the representatives of the "Gramophone" company headed by agent Ivre Kholms carried out a session of Tatar recordings. This immense sessions, according to the data of the "The Orient Catalogue" of the British discographer Alan Kelly, included over eighty recordings of Tatar performers [6]. At first hand "the well-known Tatar singer (baritone), performer of folk songs and art songs" Ibragim Adamantov made ten recordings for the gramophone company "Zonofon" – the daughter enterprise of the "Gramophone" company.

In this session our attention is drawn by recordings of two compositions in performance of Ibragim Adamantov. For the first time in Tatar gramophone recording of the beginning of the 20th century the genre of the composition has been defined as an art song ("romans" in Russian): "The Captive" ("Makhbus"), an art song (Galiyasgar Kamal) (No. X-4-102824), and "The Dream" ("Tosh"), an art song (Galiyasgar Kamal) (No. X-4-102825). Basing himself on the Tatar oral folk song tradition, Galiyasgar Kamal in 1908 wrote the poem "The Captive" in the style of the bait genre, which immediately became immensely popular among the people. According to writer Galimzhan Ibragimov, "...Galiyasgar Kamal is endowed with a heartfelt singing style. His *dastan* named 'Makhbus' was known by heart by the entire Tatar youth. He did not leave the stage for over fifteen years" [2, p. 267].

In the article "Our Music (Gramophones)" ("Muzykamyz [Grammofonnar]") the well-known Tatar journalist, poet Sagit Syuncheley also mentioned Adamantov's gramophone recordings: "The voice of Mr. Ibragim is staid, albeit not fully organized in full. Adamantov has one song – 'The Dream.' This particular song he can be proud of"¹.

As part of Ibragim Adamantov's gramophone repertoire we find the so-called "hymns of the Shakarids," which were popular among the Shakarids in the beginning of the 20th century, – *sada*: "The First Sada" ("Berenche sada") (No. 4-102828) and "The Second Sada" ("Ikenche sada") (No. 4-102829), released on the records of the "Zonofon" company. Information has been disclosed about the recording of four duets of Ibragim Adamantov with singer Garif Sahib: "The Sakmarian" ("Sakmar") (No. X-2-104014), "The Boot" ("Bashmak") (No. X-2-104015), "Oh, Innocent Child" ("Ai, narasyi bala") (No. X-2-104022), "Love" ("Makhabbat") (No. X-2-104023).

Adamantov's subsequent recordings were made in November 1909 in Kazan by representatives of the German gramophone firm "Favorit rekord." In the section "male solo" the singer recorded "Sada I" (No. 1-275055) and "Sada II" (No. 1-275056). Furthermore, there are "solos" of Ibragim Adamantov – the recording of the songs "Ashkazar" ("Ashkazar") (No. 1-275057) and "Journey" ("Safar") (No. 1-275058) accompanied by a violin. Here we also discover three audio recordings of Adamantov, one of which, "A Sales Representative, Comical Couplets" ("Prikashchiklar, kolke") (No. 1-277001), was performed with the accompaniment of a harmonica. The audio numbers of the performer, representing the typical repertoire of the pre-revolutionary singers of satirical songs, judging

by their titles, deride riches, greed, drunkenness, hampering the growth of society: “The Drunk and an Earthquake. A Comical Narrative” (“Iserek Hem zilzile. Kolke”) (No. 1-277002), “Merchants. A Comical Story” (“Baylar. Kolke”) (No. 1-277003), “The Son of a Merchant. A Comical Story” (“Bay betche. Kolke”) (No. 1-27-7004).

Adamantov’s gramophone recordings were also made for records of the German firm “Lyrophone.” In the “Catalogue of two-sided records of the new Kazan Tatar recording of the ‘Lyrophone’” the singer was represented as a “well-known performer of folk songs and art songs (baritone)”². It must be mentioned that the titles of all the compositions recorded by Adamantov on the records of the “Lyrophone” coincide with the titles of the recordings on the records of the “Zonofon”: “The Captive, an art song by Galiagar Kamal” (No. 6019), “The Dream, an art song by Galiagar Kamal” (No. 6020), “Ashkazar” (Bashkir folk song)” (No. 60-21), “Let this City Perish, Child” (“Korsun, balam, bu kala”) (No. 6022). The recordings also present the male duo (*ike ir tavyshy*) of Ibragim Adamantov and Garyif Sahib: “Love, a Tatar folk song” (“Mekhebbet, tatar khalyk zhyry”) (No. 6024), “The Shoe” (“Bashmak”) (No. 6024), “The Waters of Sakmar” (“Sakmar su’y”) (No. 6026), “Salim babay, a legend” (“Selim babay, khy’yaliy”) (No. 6023).

The ambiguousness of the attitude towards gramophone recordings by Tatar performers has also been reflected in the evaluation of Adamantov’s recordings. Thus, in the newspaper, “The Herald of the Truth” (“Bayanel’khak”) under the pseudonym “One Tatar” (“Ber tatar”) an anonymous author writes: “On the records which have recently appeared on sale in musical stores we have become acquainted with the surnames of Messrs. Ibragim Adamantov and Garyif Sahib. These gentlemen have until now been distinguished by their ability to feel and to sing Tatar folk songs rather beautifully”³. However, by analyzing the recording of the song “Salim Babay, a Legend,” the author levels criticism at performers who “sang the text of a well-known early song with a different melody, as a folk ditty, thereby altering the entire meaning of the song and the depth of its content”⁴. Let us mention that this is one of the devices in the performance practice of Tatar singers – the transference of texts well-known songs onto new melodies. This is a sort of search for new song forms peculiar to the emerging urban musical culture. In the gramophone repertoire of popular singers Kamil Mutygi-Tukhvatullin, Khusain Yusipov and Mariam Iskanderova we find such examples.

Ibragim Adamantov in duo with singer Akhmed Latif recorded on gramophone records “Lyrophone”

two specimens of genre of the cult music of Muslims – “Tarauikh, in the fast season of Ramazan (sacred singing)” (“Teravikh [tesbikh Ramazanda]”) (No. 6027) and “Takbir, Prayer of Kurban-Bairom (sacred singing)” (“Tekbir, Korban beiremende”) (No. 6028), indicated in catalogues and on labels of records as “Sacred Singing” (“Giybadet koe”).

A vivid interest is aroused by the gramophone records themselves discovered during the research – a priceless source for studying the history of Tatar music on gramophone recordings. In Kazan, in one private collection the author unearthed the sole preserved “Zonofon” gramophone record of Adamantov introduced into scientific discourse. These two recordings of the singer denoted as “a solo for male voice” were carried out during the sessions of the “Gramophone” company in Kazan in 1909. On the label on one side of the record of the “grand” format there is a recording of the song “Ashkazar, a folk song” (No. X-4-102826), and on the other side there is the song “Kursun, balam” (“Korsyn, balam, bu kala,” “Child, let this City Perish”) (No. X-4-102827) accompanied by a piano. Both on the record and in the catalogues the name of the accompanist is not indicated. In addition to this interest has been aroused by the commentary of the well-known violinist Hilarion Kozlov (1861–1933), who made a great contribution into the musical culture of the Tatars in the beginning of the 20th century. In his “Historical Presentation” he asserts that the organizer of the gramophone recordings in Kazan was the well-known folk musician, violinist and pianist Gali Zaipin (1875–1918)⁵. According to Kozlov, the distinctive feature of the playing of Zaipin himself was that “he improvised on the piano in the form of various grace-notes, passages, arpeggios and played tremolos on note as a mediator on the mandolin”⁶. Upon an aural analysis of the recording of the song “Ashkazar” such a manner of playing is perceived. The presumption suggests itself that Zaipin could have been Adamantov’s accompanist.

The unavailability of Adamantov’s records is explained, first of all, by the fact that singers and musicians who became victims of repressions had all of their documents, books and musicians were confiscated from them, which were frequently destroyed. Even their names turned out to be under prohibition. This is vividly seen from the example of one of the very first representatives of the arising new Tatar culture, Ibragim Kuli-Adamantov. For numerous decades Maryam Akhmetgalieva’s closest relatives, namely, his nephews – the editor of the Tatar Book Publishing House and her brother Ilyas Akhmetgaliev – a major scholar, Doctor of Technical Sciences, Professor, have unsuccessfully

engaged in search for gramophone recordings of his uncle. The discovered gramophone record was copied, digitalized, with the labels photographed, and passed on to Maryam Akhmetgalieva.

Consequently, the discovered gramophone recordings of Ibragim Adamantov open up new pages in the history of gramophone recording of Tatar music.

NOTES

¹ Sagit Syuncheley. Our Music (Gramophones) // Yoldyz. 1914. 11 April. In the Tatar language.

² Catalog of double-sided plates of the new Kazan-Tatar recording. Joint Stock Company “Lyrophon.” Berlin S.W. 61. Kazan: The printing house of the House “Brothers Karimov,” 1909. 32 p.

³ Tatar Songs on the Gramophone // Bayanelhak. 1909. August 25th. In the Tatar language.

⁴ Ibid.

⁵ Hilarion Kozlov. Historical report on the development of theater and music in the Tatars // Scientific Library named after N. I. Lobachevsky of the Kazan Federal University. Department of manuscripts and rare books. Fund 6, item 21. L. 58–92.

⁶ Ibid., item 22. L. 65.

REFERENCES

1. Akhmetgalieva M. *Toska navechno* [Yearning Forever]. Kazan: Paritet, 2007. 72 p. In the Tatar language.
2. Ibragimov G. *Izbrannoe. V 8 t. T. 5: Stat'i o literature i iskusstve, trudy (1910–1933)* [Selected Writings. In 8 volumes. Volume 5: Articles on Literature and Art, Works (1910–1933)]. Kazan: The Tatar Book Publishing House, 1978. 616 p. In the Tatar language.
3. Ibragimova F. *Tatarskie pisateli. Prosvetiteli (nachalo XX veka): biobibliograficheskiy slovar'* [Tatar Writers. The Enlighteners (The Early 20th Century): A Bio-Bibliographical Dictionary]. Kazan: Alma-Lit, 2005. 276 p. In the Tatar language.
4. *Kniga Pamyati zhertv politicheskikh repressiy. T. 7: Kl–Kya* [The Book of Memory of the Victims of Political Repression. Volume 7: Kl–Kya]. Kazan: Kniga Pamyati, 2003. 472 p.
5. *Tatarskiy teatr (1906–1926)* [The Tatar Theater (1906–1926)]. 2nd edition, supplemented. Kazan: Prosveshchenie, 2003. 308 p. In the Tatar language.
6. *The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE*. Compiled and edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.

About the author:

Idris M. Gaziev, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Vocal Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметгалиева М. Тоска навечно. Казань: Паритет, 2007. 72 с. На тат. яз.
2. Ибрагимов Г. Избранное. В 8 т. Т. 5: Статьи о литературе и искусстве, труды (1910–1933). Казань: Тат. кн. изд-во, 1978. 616 с. На тат. яз.
3. Ибрагимова Ф. Татарские писатели. Просветители (начало XX века): биобиблиографический словарь. Казань: Алма-Лит, 2005. 276 с. На тат. яз.
4. Книга Памяти жертв политических репрессий. Т. 7: Кл–Кя. Казань: Книга Памяти, 2003. 472 с.
5. Татарский театр (1906–1926). 2-е изд., доп. Казань: Просвещение, 2003. 308 с. На тат. яз.
6. The Gramophone Company Limited ZONOPHONE RECORDS. THE ORIENT CATALOGUE. Compiled and edited by Alan Kelly. March, 2000. CD-ROM.

Об авторе:

Газиев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры вокального искусства, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

Интервью**Interview**

Oleg Polyansky: About Piano Technique and Pedagogical Work*

Oleg, you are a winner of many competitions and a concert performer. You were born in Kiev and studied in Moscow. For the first time you achieved renown particularly in Russia as a winner of the P. I. Tchaikovsky Competition. Why did you, nonetheless, move to Cologne?

It turned out that way by chance! I had a girl, a violinist, who had studied at the Moscow Conservatory with Professor Maya Glezarova. She went to Leipzig to the J. S. Bach Competition. I also went there as an accompanist. We did not pass onto the finale, we played only on the second tour of the competition. But the jury included Sashko Gavrilov, a Professor of the Hochschule für Musik und Tanz Köln, who invited my girl, Susanna Grigoryan, to study in his class. I came to Cologne in 1993 for company. I also enrolled into the Hochschule für Musik und Tanz Köln, into the class of Professor Pavel Gililov. This is how we ended up in Cologne, where I still live.

As a performer do you establish contact with the audiences in the hall during your performances? Do you feel the reaction of the public, and does it inspire you?

The process of establishing the contact with the audience in the hall during a concert is very difficult to explain. But without this mastery over the hall, which implies a certain magic, cannot have a good concert. I had experience of performances in China. I tried to play in a concentrated manner, to exert influence emotionally and spiritually, as if by means of hypnosis, but nothing came out of this. The audiences in China in most cases are not prepared for perception of a culture alien to them, notwithstanding the fact that there is an immense

interest in European music, and the government invests a great deal in culture. In other words, it must be acknowledged that the public must be educated, prepared, or else there would be no contact with the hall.

You tour a lot around the world, have been to various countries, and you frequently come to Russia. What can you say about the audiences attending concert halls? Where are the most grateful listeners?



The best listeners are those who come to concerts to receive a supersensitive charge and human warmth from performance of music. It is impossible to substitute alive concert with listening to recordings of various compositions at home. Thankful listeners may be present in different countries of the world, but most often these comprise educated listeners. I would not like to single

out any countries, but, nonetheless, I must mention Europe, USA, Japan, Russia, Ukraine and Belarus in this regard. Usually these countries have a very perceptible audience, many people having a good grasp of music, who do not necessarily have to be musicians.

I love to perform in concerts in Russia. In Russia there is for the most part an educated and intelligent audience with high artistic and musical demands, so there do exist people who have the capacity of being “hypnotized” by a performance. My most fortunate performance in my life was the performance at the second tour of the Tchaikovsky Competition in 1998. I was especially pleased with the second movement of Schubert’s Sonata in A major, and my rendition of it even extracted applause after the slow and tragic movement. It was there that the most intensive conquest over the hall in my life took place!

* Translated by Dr. Anton Rovner.

How is the repertoire for your concert tours formed: do you have any particular professional strategy?

Usually my program includes four different styles: Classicism, Romanticism, Impressionism and 20th century music. I especially love playing Debussy. I always try learning new repertoire, love to remember previously learned repertoire and always interpret it somewhat differently.

Only twice during my life I performed a program of compositions by a single composer: it consisted of the most popular Sonatas by Beethoven – the “Patethique,” the “Moonlight,” the “Tempest” and the “Apassionata.” And there was also a program of compositions by Franz Liszt: 6 Transcendental Etudes, the Don Juan Fantasy, the 12th Rhapsody and a few other pieces, performed in commemoration of the bicentennial from the composer’s birthday.

How many hours a day does a concert pianist laureate, who in addition has to deal with students of the most different ages and levels of preparations practice?

I taught at the Hochschule für Musik und Tanz Köln in 2007–2012. Presently I am trying to perform as many concerts as possible and give master classes.

I practice 3–4 hours a day on the average. During an intensive concert tour, I can play up to 6–7 hours a day, frequently practicing at night, when it is possible to concentrate easier.

Piano technique in the conditions of mass professional musical education (intermediary and advance) to a certain degree reminds a conveyor. How do you evaluate the Russian academic education?

Piano technique, whenever it is present is always a very good thing! Upon the possession of “piano technique” it possible to pursue artistic goals in music, but piano technique is not only dexterity of fingers. I remember myself at the first course of the Gnesins’ Institute: all the piano students of the first course had to perform a Partita or Suite by Bach. During the process of preparation of a concrete complex composition, namely, the Sixth Partita, they were able to acquire at one an entire aggregate of skills of playing the piano: Bach’s articulation,

playing in the Baroque style, as well as contrapuntal hearing. I am very grateful for these revelations to my teacher Alexander Alexandrov. He led me in the many things I had to know in order to learn such ingenious music. I find such a “Soviet” method of tests with concrete musical subject matter to be very useful for the development of young musicians!

Can you name any distinctive features of teaching piano technique in Germany, Europe, in Asia?

In the pianistic upbringing of performers from Asia – Japan, Korea, China – I practically never have to engage in technical issues, but they do have some problems with perception of European musical culture in general, the problem of awakening human emotions during the performance of the music. In Germany and in Europe in general some students encounter problems with piano technique, sometimes even certain defects in their technique, but at the same time their perception of music is diversified and without clichés.

One of the steadfast traditions gaining considerable dynamics each year in the whole world is the mania for competitions. What is it – an illness, a drug supporting self-esteem and vanity, or a necessary form of upbringing for the performer?

Competitions discipline young musicians. Without them there are few chances to take a hold on the concert stage. But in the West many musicians manage to make their careers without competitions. This requires support of other factors: certainly, musical talent, luck, connections in the musical world, finances for public promotion. During the last few years I myself have worked as a member of the jury of piano competitions in Russia, Korea and Greece. I am for fair adjudication on competitions!

An important question is the one concerning development of technique. Have you been taught dexterity of fingers in some special manner; or have you acquired your mastery through your work on the repertoire?

Unfortunately, in my young years as a pianist I had not exerted enough attention to physical difficulties, being quite lazy in terms of playing scales, arpeggios, etudes and other constructive



compositions, and only towards the age of 30 I understood that this was a mistake. One must deal with technique on any musical instrument seriously. But in my childhood I was simply very busy: concurrently I studied the cello and also became involved in football and table tennis. At the same time, I put a lot of time into sight-reading – this also greatly develops technique and musical intuition. So it could be said that virtuosity developed by itself in my playing. Professor Alexander Alexandrov demanded from me first of all physiological freedom. With any kind of physiological impact it becomes impossible to play in a virtuosic manner and with a good, warm and speaking sound.

When working on articulation with students, do you involve demonstration of your own playing during your lessons? Does this not form imitativeness, lack of independence of actions and thinking?

I love demonstrating performance at the instrument. I love explaining questions related to pianistic technique, at the same time attempting to develop musical logic and thinking in my students, so that they could perform music on the piano as if in an orchestra.

What are your impressions from international competitions? What would you like to wish to their future participants?

The most important thing in competitions is to be well-posed, technical, to play within the frameworks of the style, not to try to strike a line for oneself, – all of this presumes a certain amount of uniformity of performance, but real talent will always stand out in this case.

Among my wishes to young participants of competitions: to love music, to learn to influence the public musically, to expand your opportunities for performances on stage.

And the concluding question: what do you think, what determines to the greatest extent the destiny and the bright future of a young performer: what comes from God, or, among things, from the teacher?

The teacher, of course, presents a very important element; frequently the teacher must sacrifice a lot in order to bring up a great artist. Talent is also extremely important. Otherwise, the public would not attend the concerts of this artist.

Usually those musicians concertize and play on stage who cannot live without this!

Liudmila N. Shaymukhametova,

Dr.Sci. (Arts), Professor

at the Music Theory Department,

Head of the Laboratory of Musical Semantics,

Ufa State Institute of Arts

named after Zagir Ismagilov

ORCID: 0000-0002-1355-9677,

lab234nt@yandex.ru



ALEXANDER I. DEMCHENKO

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

Universal Art Studies: Theory and Practice*

The centuries-long tradition of disciplines connected with artistic culture has always been directed towards the differentiated perception of each of the branches of art studies. Presently there are various approaches beginning to take shape towards the formation of an overall (universal) discipline of art studies as a discipline aspiring towards an all-encompassing sweep of a multiple-point areal of basic facts, names, phenomena and tendencies of world artistic culture. The formation of this meta-discipline corresponds to the processes of human consciousness, which continue to acquire greater relevance. The author asserts that the multi-disciplinary approach requires in the most emphatic way the usage of cluster technology, which in this case presumes the integration of resources of the various branches of art studies for an integrated mastery of artistic space in all its diversity. At the same time, it is necessary to make use of the method of artistic analysis with which the conception-based foundation of the musical compositions becomes pivotal. All of this leads to the perspective of transferal beyond the boundaries of a special scholarly discipline towards the horizons of a generally valid picture of the world. By perceiving the art of music as a testimony of the epoch that generated it, by evaluating it as a peculiar instrument of cognition, and by bringing to light its capabilities in the plan of modeling the image of the world and man, we acquire the most abundant albeit still little researched resources of a colorful and multidimensional historical memory making it possible to expand significantly and enrich our perceptions. In the educational milieu the formation of a renewed world-perception realized with the participation of universal art studies would make it possible to realize in the best possible way the basic subject of “world artistic culture.” For the sake of elaborating on the expounded concept, the “Center for Integrated Research” has been founded at the Saratov Conservatory, being the only such center in Russian institutions for higher education. The director of the center is Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko.

Keywords: general art studies, a multi-disciplinary approach, the artistic picture of the world, the Saratov Conservatory, the center for integrated artistic research.

For citation: Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102–108.

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

Всеобщее искусствоведение: теория и практика

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствоведения. Ныне намечаются подступы к формированию всеобщего (универсального) искусствоведения как науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имён, явлений и тенденций мировой художественной культуры. Становление этой метанауки корреспондирует приобретающим всё большую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Автор утверждает, что мультидисциплинарный подход самым настоящим образом требует использования в художественных исследованиях кластерной технологии, что в данном случае подразумевает интеграцию ресурсов различных отраслей искусствоведения для комплексного освоения художественного пространства во всём его многообразии. При этом необходимо использовать метод художественного анализа, при котором стержневой становится концепционная основа произведений. Всем этим открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания с построением

* Translated by Dr. Anton Rovner.



художественной картины мира. Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, мы приобретаем богатейшие, пока мало изученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления. В образовательной среде формирование обновлённого миропонимания, осуществляемое при участии всеобщего искусствознания, наилучшим образом позволяет реализовать базовый предмет «Мировая художественная культура». Для разработки изложенной концепции в Саратовской консерватории создан единственный в российских вузах «Центр комплексных художественных исследований». Руководитель центра – доктор искусствоведения, профессор А. И. Демченко.

Ключевые слова: всеобщее искусствознание, мультидисциплинарный подход, концепционный метод, художественная картина мира, Саратовская консерватория, Центр комплексных художественных исследований.

Для цитирования: Демченко А. И. Всеобщее искусствознание: теория и практика // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102-108.

The centuries-old tradition of academic disciplines connected with artistic culture has almost always been and still is now in every way directed at a ramified perception of each of the branches of art studies (the chief of which are philology, art studies as a discipline related to the visual arts and architecture, musicology, drama studies, and, since the 20th century, also film studies). Such specialization is absolutely natural, due to the vividly expressed specificity of any type of artistic creativity, and absolutely indispensable, since it provides the prerequisites for in-depth studies of the corresponding sphere of the arts. In recent times in the milieu of scholars of various specializations one can observe an aspiration to transcend the boundaries of their profiles. And more and more often attempts are being made to write research works being at an intersection of contiguous spheres of art studies. Thus, still in many ways spontaneously and mainly in the form of preliminary approbations, there are prerequisites beginning to take shape for the formation of a *universal art studies* as a discipline aspiring to an all-embracing diapason of a multiple areal of the basic facts, names, phenomena and tendencies of world art culture.

It is apparent that this meta-discipline can and must develop itself relying on the immense supplies of observations and generalizations of all sorts accumulated within the various directions of art studies. And this development is conceivable only along the line of integrating comprehension of preceding experience, which is expressed in an integral and complex approach to the analyzed material. By way of an indispensable conditions there is a provision of a span of all types of artistic creativity producing at the present stage, with the concurrent exception in their examination of any

barriers or “separation walls.” What is born in mind here are the customary boundaries between the various arts, and between them a rubrication according to types and genres. For another thing, the capacity of the researcher is intended to rise above the regional specificity towards what comprises the essence of the world artistic process.

The aforementioned does not mean that the peculiarities and color defined by the material of any given art, type of mentality and body of traditions of one national school or other are to be ignored. The question is in that the accentuations of all these moments it is preferable to correlate with the drawing out of the general and the mainstream in the development of spiritual culture taken in its international shearing strength. This is how all kinds of localizations and the inevitable unilateralism of the researcher’s quest are being overcome. An integrated approach with the reliance on mutually supplementing resources of various arts and the various national schools, characteristic for it, makes it possible to formulate the broadest possible generalizations.

The formation of a universal art corresponds to the processes of globalization of human consciousness, which are presently achieving a continuously greater topicality. These processes have been determined by the overall historical situation which has definitively been determined towards the beginning of the third millennium: the unviability and even the impossibility of any kind of national aloofness, and a growing interconnectedness of everything taking place in the contemporary world. The multi-disciplinary approach we are discussing demands most emphatically the use of cluster technology in artistic research. This term, applying the word “cluster,” in this sense presumes an integration of resources of various branches of art

studies for a complex reclamation of artistic space in its diversity and integrity.

About the conception-based method of artistic analysis

When the examination of a separately taken musical composition is at issue, which in the study of the world artistic culture presents one of the crucial moments, the most productive method is perceived to be the *conception-based method of artistic analysis*.

In art studies and pedagogy various methods of artistic analysis are used – from the consistently descriptive to the problem-based generalizing types. At the same time, one widespread demerit of this is the fact that study of musical compositions sometimes expresses itself in a sum of various types of observations, aspects and angles not connected with the logic of a unified, cementing core. In the capacity of such a core the conception-based foundation of the musical composition may serve most effectively of all. It is particularly the conception as the idea- and content-based substrate, the expression of which is ultimately (whether consciously or intuitively) what the artist aspires to, which presents the highest unifying factor, bringing all and everything in the particular composition to a semantic wholeness. By means of such an approach it becomes possible to direct the analysis towards that super-task which determines the essence of the examined composition.

The main point of conception-based analysis is that pride of place goes to the exposure of the image-related semantic content, and all the components of argumentation (from the general historical particulars to technological computations) become subservient to the disclosure of the corresponding aspects. In other words, the goal of the present analytical method is not in the means of expression as such, but in expression proper, i.e. the image, character, idea and conception emerging on the basis of the utilization of certain means. At that, an ascent is carried out from the solely artistic to broader culturological and sociological categories, and from them – to comprehension of the universal panhuman content inherent in the analyzed musical composition. Consequently, this refers to the understanding of some particular artefact as an artistic testimony of the time period which created it, as art modelling the image of the world and the human being by the means inherent to it.

Presently art studies are closely approaching the conscious aspiration to view in artistic culture not

only a set of various types of phenomena inherent to various peoples and time periods, the comprehension of a concretely historical experience of mankind undergoing evolution, reflection of society and the inner world, the motive-dynamic and the emotional-psychological sides of human existence, the style of living and the overall atmosphere of existence. When speaking of the method in question, it is necessary to highlight the moment connected with historical subject matter. What is meant here is its inevitable actualization. The utterance of Vissarion Belinsky is well-known: “We question and examine the past so that it would explain to us our present and hint to us about our future” [2, p. 18].

Subsequently, this thought was variedly elaborated upon numerous times, and one of such variations has been formulated by Lion Feuchtwanger: “I never intended to depict history for its own sake... I cannot imagine that a serious novelist working with historical material would see in historical facts anything other than an artistic theme, which gives him the opportunity to express himself, his own perception of life, his time, his understanding of the world, in a more efficient manner” [4, p. 3].

Ultimately, such estimations lead to the conclusion that in a strict and precise meaning of the term historical subject matter as such does not exist at all – in one way or other it turns out to be the theme of contemporaneity, since everything in the art of the given time period correlates directly or indirectly with the relevant problem range.

The actualization is predetermined by the very specificity of the artistic process, the pivotal role of which is played by the artistic personality, which is a wholehearted product of its time, so the elaboration of historical subject matter is usually carried out on the basis of stylistic norms and structural-technological resources corresponding to the level of artistic thought of the current historical stage. The so-called historical color of a composition upon closer scrutiny always turns out to present exclusively the outer shell beyond which one can discern present-day characters and manifestations.

The functions of the usage of historical subject matter in topical aims are plenty in quantity. It can appear as a sort of metaphor, allegory or allusion, evoking associations and parallels of time periods, events and characters. Historical subject matter helps disclose the vital problem range in juxtaposition with the experience of a remote time, to endow the depicted entity with the desired illumination, makes it possible to open the curtain over what is still unclarified in

contemporaneity, has not yet been revealed distinctly and is perceived only in an intuitive manner.

Thereby, the historical subject matter emerges not as something self-sufficient, but serves as a special artistic tool for the manifestation of images of modernity, which makes it possible to connect the inner meaning of compositions bearing historical subject matter with a topical condition of existence.

The use of cluster technology and the conception-based method in artistic research works opens up the perspective of passing beyond the limits of specialized scholarly discipline towards the horizons of a generally valid humanitarian knowledge.

About the super-task of universal art studies

Such a departure may be realized along the paths of creating an *artistic picture of the world*, which appears as a “super-task” of universal art studies. And the content-, idea- and conception-based aspects of the artistic material, in their turn, end up forming the unifying foundation of the complex study of the phenomena of spiritual culture.

Historical scholarship, philosophy, aesthetics and the art studies of recent times demonstrate a greater interest in questions of modeling of the artistic picture of the world. In all appearances there appeared an imperative need in the expansion and deepening of our perceptions of what takes place with the human being and with the environment surrounding him. It is no longer possible to satisfy this need by the customary means of social-historical analysis, which induces researchers to turn to those little-studied resources which art possesses thereof.

The artistic picture of the world is a system of generalized perceptions of one historical time period or other, which is formed as a result of comprehension of works of art pertaining to the given period. Beyond the seemingly illusory qualities of the artistic texts there lies concealed an immense continent of human existence depicted in a peculiar manner, presented both in the spectrum of ideas, incentives and motivations, as well as in all sorts of possible emotional, intellectual, moral-psychological and motive-dynamic manifestations (one of the attempts at creating an artistic picture of the world – see [3]). Presently art studies have closely approached the conscious aspiration to see in artistic culture the memory of the ages, the imprinting of the concrete historical experience of humanity undergoing evolution, reflection of society

and of the inner world of the human being, the entire diversity of the boundaries of his existence. Reclamation of this memory in its sufficient fullness is possible only upon the conditions of complex study of all the arts developing in that time period, since notwithstanding the commonality of the object and its functions each one of them presents its own aspects in the disclosure of the common problem range – this is particularly what is served, in the long run, by their specific peculiarities, determining the autonomy of any kind of artistic creativity.

Not leaving out of account this indispensable and very fruitful specification, it is proper to emphasize that even more important is the commonality of tendencies and attitudes determined by a common feeling of people who belong to one and the same period of time.

What also unites the various arts is their correlation with philosophical knowledge and social history in terms of the fixation of what occurs with the world and with the human being. There are many points of intersection and crisscross moments between artistic memory and the scientific picture of existence. However, many of the phenomena reflected in art appear absolutely in a new light. In addition, in the artistic chronicles there exists a reflection of a broad circle of observations, which usually remains beyond the vision of historical science, which for the most part operates by means of facts and events. Art brings in such perspectives of “spectral analysis” of life processes and touches upon such strata of existence, which are practically unattainable for comprehension from the customary positions. The most important of them is connected with the spiritual world of man and with his emotional sphere – both in the typological whole and in the myriad individually inimitable manifestations.

This is why we ought to hearken to the assertion uttered back at the dawn of human history by Aristotle: “An artistic depiction of history is more scientific and more accurate than a precise historical description. The poetical art permeates into the very essence of the matter, whereas a precise account gives merely an enumeration of the particularities” [1, p. 85].

Perceiving art as a testimony of the period of time which generates it, evaluating it as a peculiar instrument of cognition, bringing to light its possibilities in terms of modeling the image of the world and of man, we acquire the richest, still unstudied resources of a colorific and multidimensional *historical memory*, making it

possible to expand considerably and to enrich our perceptions of the occurred and the occurring.

The aforementioned provides the foundations for formulating the following conclusions:

- artistic memory enriches significantly our knowledge of the world and the human being, gives in many a different dimension in apprehension of existence, since it possesses its own means of achievement of life processes and brings out a number of absolutely self-sufficient perceptions and aspects;

- a full-fledged reconstruction of the model of existence of any particular period of time is possible only on the basis of a synthesis of generalizations which are inherent to the philosophical, social-historical and artistic pictures of the world.

To summarize, by way of a conclusion, it is possible to assert that in reliance on principles and methods of universal art studies it is possible to achieve an integral perception and understanding of world artistic culture, and this, in its turn, may become a serious premise for integral perception and understanding of everything which happened and is happening on our planet.

About the tutorial discipline “World artistic culture”

As a direction of thought and knowledge, art studies are quite self-sufficient. However, the genuine power of any science reveals itself in its practical application, when from an isolated laboratory-abstract locus it passes onto forms of rather broad existence, thereby acquiring justifiability of its existence and its full value. With the greatest amount of consistency and regularity this is realized by means of universal education in its various stages.

What is it that induces to bring in more and more actively the horizon of corresponding knowledge during the various stages of education? First of all, the concept of education is absolutely unthinkable outside of mastery of at least the minimal amount of knowledge in terms of the basic art forms. And, second, the contact with the world of artistic images brings in its inimitable aspects into that multifaceted synthesis, which in common usage is dubbed the interest and taste to life.

It is also generally known that exposure to the wealth of artistic culture makes our feelings more refined and sensitive, and their spectrum more saturating and ramified. Moreover, special research has shown that the development of the anthropogenic era is in need of “replenishment”

from art, since this helps overcome the inevitable hypertrophy and even the inferiority of the urbanized and “digitalized” intellect due to the impact of the impulses of associative thinking, uninhibited fantasy, and elements of paradox and unpredictability, all of which are characteristic for artistic creativity.

It is natural to begin the formation of a renewed world outlook carried out with the aid of universal art studies right from the school bench. This is what particularly, to one degree or another, the basic subject of “world artistic culture” is designed to achieve, having been introduced starting from the 1980s in Russia on the level of general and special high school education.

Presently, in connection with the processes of humanitarization of contemporary education the question of introducing this subject into the institutions of higher education in Russia is also being raised. Its instruction in two levels presumes for the most part an introductory and descriptive mastery of the materials in intermediate educational institutions (high schools, gymnasiums, lyceums, colleges) and its problem-range generalizing presentations in higher educational programs.

Needless to say, this material must be varied depending on the age group of the corresponding group of students, with the consideration of the accessibility and possibilities of more or less adequate perception. Independently from all of this, particularly the all-inclusive of all types of artistic creativity (literature, the visual arts and architecture, music, theater, and in the 20th century also cinema) is perceived to be the most preferable.

Moreover, the unifying basis of such an education can and must be served by content-, idea- and semantic-based aspects and overall stylistic tendencies. The meaning-generating component, if placed at a central position, becomes very effective not only from the point of view of its function of a unifying pivot, but in terms of the greatest amount of communicative qualities for an auditorium of any level of erudition.

If one is to speak of a completed system of interaction of a course of world artistic culture with subjects of a specialized philological or some other kind of cycle, the all-embracing decision (what is meant here is chiefly higher, university-level education) is perceived to be next in order.

Education is carried out on the basis of a consistent mastery of the large-scale historical periods in their evolutionary motion from the depths of the centuries to the present time. This instruction

is carried out in a cluster-like examination of all the necessary constituent parts of artistic culture, and at a maximum the subjects related to social studies also become involved here – history, philosophy, aesthetics, etc. In this case the broad panoramic overviews of the state of the artistic culture of a given historical period are combined with a detailed examination of what is usually studied in traditional philological or artistic disciplines.

The summary mastery of the art created by the masters in the form of a systematically elaborated retrospective of artistic creativity is capable of significantly enriching the inner world of man, bringing him close to the ideal of a comprehensively developed personality.

The undoubted relevance of the examined approach is also determined by the wish to stimulate through a universally integrating perspective of the world artistic process the aspiration towards knowledge and cognition of universal tendencies and regular laws of development of earth civilization.

In other words, the goal is to develop by means of formation of an integrated, all-embracing view of world culture the capabilities of the individual to think and feel globally, as is required by the perspective of progress of mankind in its entry into the third millennium.

The Center for Complex Artistic Research

With the aim of realizing the expounded the conception the Center for Complex Artistic Research has been founded at the Saratov Conservatory. Its main aims consist in the following:

- a consolidation of research fellows aspiring to carry out complex artistic research (the Saratov Conservatory – Saratov – the Volga region – Russia with the departure to international cooperation);

- the development of a methodology of complex artistic research and carrying out practical scholarly work in studying the world artistic process in its various historical stages;

- building an artistic picture of the world interpreted as an instrument of cognition of existence and the richest resource of historical memory;

- affirmation of universal art studies as a new scholarly direction based on principles of integrative-global knowledge and the implementation of its achievements into educational practice;

- the preparation and publication of fundamental scholarly works on the history of art, taken as a whole (“The Ancient World,” “Antiquity,” “The Middle Ages,” “The Renaissance,” “The Baroque

Period,” etc.), as well as monographic works and compilations of articles on various issues of more specialized character;

- the preparation and publication of an “Encyclopedia of Art” (Literature, the Visual Arts, Architecture, Music, Theater, Cinema) and a set of specialized reference books (“Artistic styles, schools and trends,” “From the Artistic Treasury of the Volga Region,” etc.).

The positions indicated above testify of an undoubtedly innovational and unique character of the activities of the Center. The core of the Center is comprised by its fulltime employees – Doctor of Arts Alexander Demchenko and the Senior research associates – Candidate of Arts Victoria Alexeyenkova and Natalia Korolevskaya. Among the part-time employees there are specialists in the field of art studies, philology, culturology and a number of other disciplines from various cities of Russia and other countries. They include 16 scholars holding degrees of Doctors of Sciences (leading research associates), 25 holding degrees of Candidates of Sciences (senior research associates), as well as young scholars (junior research associates).

From the time of its foundation and up to the present day there is work carried out on fundamental research “The Universe of the Word, Color and Sound” in 12 volumes and the “Encyclopedia of Art” in 3 volumes.

A number of fundamental publications is being prepared for publication: the monograph “Mirovoy khudozhestvennyy protsess. Evolyutsiya i zakonomernosti” [“The World Artistic Process. Evolution and Regular Laws”], the encyclopedic editions “Entsiklopediya avangarda” [“The Encyclopedia of the Avant-garde”], “Khudozhestvennye muzei mira” [“The Artistic Museums of the World”], “Shedevry arkhitektury” [“Masterpieces of Architecture”], etc. The periodical publication of collective works of the series “Dialog iskusstv i art-paradigm” [“The Dialogue of the Arts and Art Paradigms”] began. Each of the three already published editions opens with extended program material written by the editor and compiler Alexander Demchenko, and the chain of these preambles is called upon to outline step by step the entire panorama of the world artistic process through presentation of the corresponding generalizing thoroughfares. The essays and articles written by the participants of the project in the published compilations demonstrate an exclusively broad range of the researched material and the

utilized methodological approaches, including synergy and cognitive science: analysis of the so-called epochal styles, the crossover connections and syntheses of various arts, the principles of creativity and the reception of meaning-generation in the sphere of art, the migration of the archetypes of the spiritual tradition in the space of West-East, the evolution of the artistic avant-garde, the texts and implications of Soviet music in the context of the ideologems of socialist realism, the issues of post-dramatic theater, rock music in its reaching out to generally valid concepts, etc.

In Saratov and in a number of other Russian cities the work of the Center includes systematic

consultations concerning the questions of complex artistic research and work is overseen on concrete research works in the following directions: the artistic picture of the world, philosophical concepts in artistic creativity, questions of reinterpretation of the artistic text, the paradigm of the spiritual in the sphere of the arts, regional artistic culture, the art of music in a general humanitarian context, etc.

The activities of the Center for Complex Artistic Research is called on to bring into sharp focus the horizons of a new scholarly directions and to provide the initial basic generalizations, proceeding from which humanitarian knowledge of the world and the human being may acquire qualitatively new perspectives.

REFERENCES

1. Aristotel'. *Soch. V 4 t. T. 4: Poetika* [Aristotle. Works. In 4 Volumes. Volume 4: Poetics]. Moscow, 1983. 832 p.
2. Belinskiy V. G. *Poln. sobr. soch. V 13 t. T. 10* [Compilation of Complete Works. In 13 Volumes. Volume 10]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1956. 474 p.
3. Demchenko A. I. *Kartina mira v iskusstve Rossii nachala XX veka: issledovanie* [A Picture of the World in Russian Art of the Early 20th Century: A Research Work]. Moscow: Kompozitor, 2005. 262 p.
4. Demchenko A. I. *Lion Feykhtvanger: ocherk tvorchestva* [Lyon Feuchtwanger: Essay on his Creativity]. St. Peterburg: Palmira, 2005. 64 p.
5. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe: ucheb. posobie* [World Artistic Culture as a Systemic Whole: A Textbook]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 525 p.
6. Hatt M., Klonk C. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006. 250 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

LITERATURA

1. Аристотель. Соч. В 4 т. Т. 4: Поэтика. М., 1983. 832 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1956. 474 с.
3. Демченко А. И. Картина мира в искусстве России начала XX века: исследование. М.: Композитор, 2005. 262 с.
4. Демченко А. И. Лион Фейхтвангер: очерк творчества. Санкт-Петербург: Пальмира, 2005. 64 с.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2010. 525 с.
6. Hatt M., Klonk C. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006. 250 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru



TATIANA I. KARACHAROVA, OLGA N. KHMELNITSKAYA

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia
ORCID: 0000-0001-6146-3074, tatiana.andante2018@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1895-2902, hmelnizkaja@mail.ru

The Evolution of the Method of Teaching Playing at Sight in Piano Classes*

The ability of a piano pupil to read from sight, to perform compositions that are new for him is considered to be an extremely important skill of a musician. The first guidebooks for musical pedagogy appeared in Western Europe in the 16th and 17th centuries, however reading from sight had not been singled out as a separate issue. The active search for the most effective ways of teaching sight-reading in the piano class began from the mid-20th century. Since the 1970s there have appeared works of musician scholars who comprehended theoretically the process of reading from sight. In them the essence of this skill is revealed with a reliance on psychophysical regular occurrences, which are examined also from the positions of the level of the preparation of the pupils. What becomes characteristic is the activization of the integral process of perception and sounding out of sight-reading in non-traditional creative forms. Among these are classes in small groups, in which special conditions are created for effective consolidation of skills. They make it possible for a pedagogue to apply interactive methods of instruction, including didactic games. Innovative forms of ensemble sight-reading on the basis of semantic structures of the composer's musical text developed at the Laboratory for Musical Semantics of the Ufa Institute for the Arts present a system of methods of non-traditional ensemble music-making, where reading musical texts in piano classes is done on the basis of role playing with the use of keyboard synthesizers.

Keywords: piano, reading the musical score text, sight-reading, the creative methods of musical education, intonation etude, Laboratory of Musical Semantics.

For citation: Karacharova Tatiana I., Khmel'nitskaya Olga N. The Evolution of the Method of Teaching Playing at Sight in Piano Classes. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 109–117.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.109-117.

Т. И. КАРАЧАРОВА, О. Н. ХМЕЛЬНИЦКАЯ

Белгородский государственный институт искусств и культуры
г. Белгород, Россия
ORCID: 0000-0001-6146-3074, tatiana.andante2018@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1895-2902, hmelnizkaja@mail.ru

Эволюция методики обучения игре с листа в классе фортепиано

Умение читать с листа, исполнять учеником новые для него произведения считается чрезвычайно важным навыком музыканта. Первые руководства по музыкальной педагогике появились в Западной Европе в XVI–XVII столетиях, однако чтение с листа не выделялось в отдельный вопрос. Активный поиск наиболее эффективных путей обучения чтению с листа в классе фортепиано начался с середины XX века. С 1970-х годов появились труды учёных-музыкантов, теоретически осмысливающих процесс игры с листа. В них выявляется сущность данного умения с опорой на психофизиологические закономерности, которые рассматриваются в том числе и с позиций уровня подготовки обучающихся. Характерной становится активизация целостного процесса восприятия и озвучивания игры с листа в нетрадиционных креативных формах. Одной из таких являются занятия в малой группе, где создаются особые условия для эффективного закрепления навыков. Они позволяют педагогу применять интерактивные методы обучения, в том числе дидактические игры. Инновационные формы ансамблевого чтения с листа на основе смысловых структур авторского текста, разработанные в Лаборатории

* Translated by Dr. Anton Rovner.

музыкальной семантики Уфимского института искусств, представляют систему методик нетрадиционного ансамблевого музицирования, где чтение музыкального текста в классе фортепиано происходит на основе ролевых игр с участием клавишного синтезатора.

Ключевые слова: фортепиано, чтение нотного текста, игра с листа, креативные методики музыкального обучения, интонационный этюд, Лаборатория музыкальной семантики.

Для цитирования: Карачарова Т. И., Хмельницкая О. Н. Эволюция методики обучения игре с листа в классе фортепиано // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 109–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.109-117.

Learning to read a musical text, understanding and experiencing the emotional-semantic content and reflecting the artistic image by means of the keyboard presents the aim of every professional musician. The outstanding “readers of notes” included Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Mily Balakirev, Modest Mussorgsky, and many other pianists, including Sergei Rachmaninoff, Alexander Goldenweiser and Svyatoslav Richter were very good sight-readers. The ability to sight-read, i.e. to read the notes and the musical text, presents a most important constituent part of the professional performance aggregate of the pianist. The recognition of the present position has accompanied the entire history of piano pedagogy to a greater or lesser degree. Incontestable is the fact that the success of playing at sight is stipulated by the presence of an effective methodology of instruction of this integrative ability.

The methodical manuals for instruction of playing at sight have appeared in the history of musical pedagogy and performance starting from the era between the 16th and the 18th centuries, in works by Western European musicians, but have not been differentiated into separate methods. In many ways this is connected with the syncretic character of the musician’s activities, his compositional creativity, and the art of the improviser. It is well-known that for a long time composers had practically never endowed their musical texts with performance commentaries, whereas musical notation, as is well-known, had been subjected to essential transformations and “realized” by the performer: the ornamentation of the melodic line, the deciphering of the figured bass, the techniques of transforming the urtext by means of creation of doubles, variations, arrangements, transcriptions and improvisational modifications of the musical text. Improvisational technique as a means of interaction with the initial musical text could not avoid being reflected in the process of reading the notes during

the process of playing itself, which was demonstrated in relation to the musical score as the foundation for manifestation of this ability. It is also known that for a long period of time in some European countries certain distinctions could be found in the methods of notation of musical compositions, and this may have presented a certain degree of encumbrance during the process of reading music at sight. Thus, Francois Couperin noted that musicians who were not French played their compositions worse, since they did not understand the nuances of musical notation: “We notate the music differently from the way we perform it” [10, p. 29].

Only towards the end of the 18th century the artistic transformations of the primary musical text were replaced by a type of performance art which was based on rigorous study of the musical score, and composers began to object sharply to the free use of the composer’s musical text on the part of performers. This free attitude towards musical notation pushed the composers towards writing out the elements of the musical text in a more precise manner, which previously were left to the discretion of the performer.

Towards the 1830s and 1840s the methods for instruction of playing the piano more often began to include concrete recommendations of regulatory characters from outstanding pianist pedagogues (Franz Liszt, Robert Schumann, Anton Rubinstein, Hugo Riemann, Grigory Prokofiev, Boleslav Yavorsky and others). However, in general, these recommendations possessed the character of utterances and observations, and did not presume any systemic associations. The change of priorities among the performance skills led to the phenomenon that in the 20th century the most characteristic image of a musician became that of one who was engaged solely in performance activities, not having been taught either composition or improvisation. If the musician combined several specializations in his activities, this was rather than



exception than the rule. The narrow specialization of the pianist, his orientation on interpretation and performance of compositions on the basis of the composer's musical text determined the work with the composer's musical text as the prioritized regulated form of the performer's activity. The thesis proclaimed by Heinrich Neuhaus as the first principle for teaching piano playing "At the service of the composer!" presents the criteria for the attitude towards the musical text on the part of the contemporary pianist and musician in general. We find confirmation to this in the words of Svyatoslav Richter: "The performer is a mirror. To play music does not mean to distort it, but to subordinate it to his individuality" (cit. from: [14, p. 104]). It is known that at the end of his performance career Svyatoslav Richter played solely from the score, not for reasons of bad memory, but as the result of his aspiration to manifest the composer's musical text in the sound of the instrument in an absolutely precise manner.

The search for the optimal methods of instruction of playing compositions of various styles has been rendered active since the middle of the past century. Manuals have appeared in large numbers, developing skills of playing at sight with the domination of the educatory material (editions of Sophia Lyakhovitskaya, Vladimir Gitlits, Mariya Sharikova, Faina Bryanskaya and Lyudmila Efimova, Rita Khorunzhaya and others). Simultaneously one may observe the aspiration to place the formation of the skill of playing at sight into the context of the theory of the musical text and research of issues of the performance process where an important component is the interaction of the visual, aural and kinetic domains. Many Russian musicians have worked in this direction, including Boris Militch, Lev Barenboim, Mikhail Lehrman, Tamara Berkman, Raisa Verkholaz, Lili Vespremi, Gennady Tsipin and others. The interests of pianists from other countries, such as Lorina Haivl, Sidney Lawrence, Wilhelm Keilmann, Elsie Bennett and Hilda Kipp and others lie in the sphere of visual perception of the musical score text and the visual-motive components of playing at sight. The problem of teaching musical scores at sight is also studied by piano instructors who are also accompanists (Victoria Poldolskaya, Evgeny Shenderovich and others), as well as musicians who play other instruments (Gennady Shakhov, Igor Yudin and others), whose works are, incidentally, based on conceptions of pianist-scholars. Many

methodological recommendations have a positive character, however, comparative analysis of these works has revealed an essential contradiction: yielding the leading role in playing at sight and the aural sphere, the practical recommendations develop for the most part visual-motive coordination.

A new stage began in the 1970s. At that time a number of scholars carried out the attempts to comprehend in a theoretical way the process of playing at sight, basing themselves on psychophysical regular occurrences of the processes (Faina Bryanskaya, Lali Gorelashvili, Konstantin Tsaturyan, Yana Serebryanaya, Victor Sradzhev, etc.). In her generalization of the practical and theoretical experience of several generations of pianists, Bryanskaya substantiates an idea according to which the developed capability of playing at sight is a "manifestation of a highly developed functional system based on the close interaction of sight, hearing and motility, and at the same time the action of this system is carried out with the active participation of attention, will, memory, intuition, creative imagination" [3, p. 38].

The idea of a complex solution of the problems of instruction of playing at sight are developed by Pavel Berezhansky [2] and Vladimir Golovanov [4]. The principal difference between these manuals is that the theoretical analysis of the process of playing at sight is illustrated with music examples, a demonstration of practical techniques. Nonetheless, just as in the case of the previously mentioned authors, there is a discernible contradiction present between the practical methods of instruction, directed at the development of visual-motoric skills, and theoretical perceptions, in which the leading role is reserved for the aural sphere.

The instructive-methodical manual of Khorunzhaya is concentrated on the "perception and cognition of the expressive-semantic meaning of the primary complexes of piano music" [17, p. 6], but the author underestimates the role of the motive-motoric habits in the process of playing at sight, instead concentrating her attention on compositions in the fingering position of the interval of a fifth.

A significant contribution to the comprehension of the psycho-physical processes of playing at sight was made by the works of Gorelashvili, Tsaturyan and Sradzhev. The theoretical research works by the first two of the named authors were examined and verified during the course of experimental work. Gorelashvili has drawn our attention to the psychological foundations

of professional performers' playing at sight, has studied the interconnection of the visual perception of the musical score text with operative memory [6, p. 4]. Relying on an electromagnetic method of notation of the motion of eyes upon perception of the musical score text, Gorelashvili has proven that highly qualified playing at sight is impossible without a reliance on the movability of developed types of coordination of various kinds, including the "speed of coordination of performing motoric reaction" [Ibid., p. 80]. But the motoric sphere has in practice not found its reflection in its theoretical model of the process of playing at sight.

A great amount of significance in the development of the method of instruction of this complex skill is attributed by Tsaturyan, who comprehends the process of playing at sight as an artistic means of communication with the new musical material the aim of which is the emotional-semantic experience of the musical text. The foundation of this method of the "codes of reading" elaborated by the scholar [18, p. 126].

Sradzhev expounded an integral conception of psychophysiological structure of the ability of reading at sight [15]. The essence of this conception consists in the multi-channeling of control of the musician's motility and the scholarly proof of the presence of simultaneous visual-motoric and visual-aural-motoric connections each of which carries out its function during the process of reading. The present conception presents the methodical base of the method of Tatiana Karacharova [7], which is intended for the category of musicians whose technological components of the ability to play at sight sharply lags behind the basic technical skills of playing, which is explained by an interference of skills and reduces reading at sight to the level of analyzing a composition.

The basis for the improvement of the skills of playing at sight in this methodology is formed by the following positions: playing at sight is an integrative ability, a structurally holistic activity; at the basis of playing at sight lies the conception of two means of directing the motility; these generalized skills comprise the basic foundation of the technological side of being able to read music at sight; the crucial link of the motive-motoric basis of playing at sight – dexterity – makes it possible to adapt the motility of the instrumentalist performer to new unexpected challenges and makes it possible to achieve artistic-musical and motive-technical goals; the activation of the incessancy of the integral process of playing

at sight is possible with the aid of both a specially organized psychological notion, as well as with the aid of the rhythm-based and stylistic functions of electronic instruments. The solution of challenges on the technological level consisting of forming basic components of ability, overcoming the interference of skills and achieving a continuity of the process of sounding out by playing musical scores at sight in many ways takes away the barriers to reaching the level of an emotional and image-related rendition of musical texts.

Activation and acceleration of mastery of the ability of playing musical scores at sight is aided by the use of such a form of instruction, such as teaching a small group (2–5 people) [16]. The conditions created during such a class are capable of replacing the notion of imagined playing on stage, and also provide the instructor with a number of new possibilities.

Organization of piano lessons on which not one but several students of the class are present, and sometimes even the entire class, has been practiced from as early as the mid-19th century. Franz Liszt, Anton Rubinstein, Anna Yesipova, Felix Blumenfeld, Heinrich Neuhaus and many others have conducted individual classes in the presence of their pupils and outside listeners. Since the early 20th century this kind of practice has continued, and not only in the classes of conservatories, but also in musical schools and circles. This is testified by theoretical works by Mikhail Feigin and Evgeny Efrussi, Maria Barinova, Vera Mikhelis, Jeanne Chistoserdova and other pedagogues. The conclusions arrived at by these authors have confirmed that musical performance lessons conducted in small groups enhance the effectiveness of the educational process, bring in new stimuli, raise motivation towards learning and become a source for creative growth and active development of the learners. The conditions of small groups create conditions aiding the solution of many tutorial challenges which in light of objective reasons it is difficult or impossible to create during individual lessons. During lessons in small groups it becomes possible to apply interactive methods of instruction and organize such types of activities which optimize the entire process of learning to a considerable degree: sight-reading competitions, combined listening and interactive analysis by fellow-students of sight-read compositions, performance of piano ensembles, etc. On the one hand, lessons in small groups serve as a foundation for studying in concert conditions, and on the other

hand, fit in with the “system-based developing” direction of instruction in the piano class. Arseniy Shchapov called this direction the “line of special development” [24] and attributed great significance to playing at sight (along with preliminary study of musical compositions and transpositions), which is expressed in the extension of the pupils’ musical perspectives, the development of their emotional sphere, creative independence, deepening of their reaction to the musical compositions’ diverse content, replenishment of the supply of performance skills.

Some of the methods applied during lessons in small groups and conducive to the activation of teaching the ability to sight-read are analyzed by Olga Khmel'nitskaya [16]. “Conversations at the piano” belongs to the category of interactive methods and may be applied upon study of theoretical aspects of reading musical score texts at sight, discussing the technological difficulties associated with this process. The instructor has the opportunity from a scientific point of view to elucidate to several students simultaneously such concepts as the “interference of skills,” “dexterity,” to explain the algorithm of the process of sight-reading and its regular laws.

Conducting musical activities in the form of games becomes an effective means for mastering the ability to sight-read music. Thus, a performance competition for the best sight-reading of a musical composition, which in its essence is a competitive game, motivates the students to a considerable degree towards a qualified and sustainable self-preparation. The game “the teacher and the student” is a basic game making possible to create a multitude of modifications. The student performing the role of the teacher becomes to direct the process: he places the goal independently, finds paths of solution of complex performance goals, explains, shows, controls and evaluates the play of his fellow-students.

The necessity to explain, to demonstrate the musical material requires the musician to appear prepared and competent, which stimulates an intense preparation for the lessons. In the conditions of a small group it becomes possible to imitate the situation of a public performance. Joint listening and subsequent analysis of the compositions presents a very efficient method, since it mobilizes the students to a maximally professional performance.

One may attribute to this field of theory and practice of sight-reading Liudmila

Shaymukhametova’s conception of semantic analysis of the primary musical text, from which a set of innovational methods of reading musical texts in the form of ensemble music-making has evolved. The author has created a musicological school of practical semantics and has developed a universal interdisciplinary didactic system of dialogue-etudes (intonation-based etudes) combining two differently directed traditions of reading musical texts mentioned in the beginning of the article: the classical-romantic and the baroque [20]. The first is demonstrated by textbooks where musical pieces (or fragments of pieces) from the pedagogical repertoire are “read” at a piano lesson by the teacher in four hands or two pianos in forms of role playing on the basis of proposed theatrical scenes and various scenarios [22; 25]. The second makes use of ready-made models of reading the musical texts in the traditions of baroque amateur music-making, since the practical “schools” of sight-reading with the participation of the clavier were instructive compositions and domestic albums [5; 8; 9; 14]. In the family of J. S. Bach these purposes were served by the “Notebook of Anna Magdalena Bach,” the “Klavierbüchlein by Wilhelm Friedemann” and the “Inventions.” In Mozart’s family these were the “Notebook of the Eight-year-old Mozart” and the “Notebook of Anna Maria Mozart (Nannerl)” [27]. These were not as much compilations of repertoire pieces as “schools for sight-reading,” meant to instruct how to unfold a clavier sketch into an ensemble score with the aid of various substitutable instruments or with the participation of two partners among clavier players who imitated a “quasi-orchestra” on their clavier instruments. It was a “school” without a single word, solely through purposefully recognizable graphics of the musical text provided knowledge about the universal semantical structures of the musical texts and served as a guide towards the action of reading and transforming the text. The semantic structures incorporate, first of all the $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ – the “vertical dialogue,” where the utterances of the soloist and the ensemble sound simultaneously; *solo-tutti* – the “horizontal dialogue,” in which the utterances of the soloist and the ensemble sound at alternate times. An important meaning is also born by the “*duo of soloists*” (solo – solo), presenting the widespread model of the culture of instrumental ensemble performance of various styles. The enumerated models, which present stable indications of the music-making practice,

are constantly encountered in the musical texts of clavier compositions as its content-based and situational signs, and hence serve as a basis for the development of role playing in such subjects as “There is a rehearsal of a historical orchestra going on” [19; 21], “We are playing the organ,” “Entertaining orchestration” [1; 12; 25; 26], etc.

Each participant of an ensemble undergoes transformation into a Musician (one or several) performing his or her utterance (or an entire part) in the overall semantic score of a musical composition. This makes it possible not only to read the graphics of a *musical score* text (with its purely technical division into the upper staff with the melody and the lower one with the accompaniment), but also to discern the lexicography of the *musical* text: to understand the structure of its content, to determine the main protagonists – the participants of the music-making scenes, to find typical dialogic models and to follow the occurring events.

An original school for reading musical texts is provided by the category of the early dances of the 17th and 18th centuries, since they presume a variant type of unfolding and repeated re-exposition. This has served as a cause for development of role-playing games and imitation of those kinds of forms of music-making activities different from a replication of the composer’s musical text “precise” in its details, characteristic for later periods. A distinguishing feature of many pieces from the baroque period in the marked situations is that pieces written for two hands and usually performed on one piano usually possess the opportunity of unfolding the musical text on one piano (4 hands) or on two pianos (in 4, 6 or 8 hands) into a quasi-ensemble or a quasi-orchestral score. In addition, the musical text is sight-read without any preliminary preparation or special kind of notation [21].

Many examples of methodological elaborations carried out by the research associates of the

Laboratory of Musical Semantics (<http://lab-ms.narod.ru/index/0-32>) present musical works by composers of the baroque period (or their fragments) in which the creators of the clavier compositions made use of the theme of music-making (playing on musical instruments – solo and in ensemble). These include the dance pieces by J. S. Bach and his sons from the “Nottebuchen,” as well as the numerous dance pieces by Purcell, Telemann, Bohm, Rameau, Türk, Armand, St. Luc, Marpurg, Blow, Weckerlin, Krebs, Krieger and others. Music-making at home of the baroque period is predominantly a culture of ensemble music, so the content of 17th and 18th century dance pieces for clavier begin to demonstrate plots and images of ensemble music-making which existed in the musical milieu itself [19].

Thereby, the methods of instruction of sight-reading have undergone a lengthy and fruitful path of formation and development. In many ways it depends on the level of research of various areas of academic musicology. Presently a steadfast tendency of the connection between scholarship with practical elaborations of instruction of playing at sight has been discerned taking into account the different levels of mastery of the piano and the level of sight-reading skills. The psychophysiological peculiarities of the integrative process of playing at sight, which have formed a methodical foundation of methods have been studied in sufficient depth. However, how practice shows, playing at sight even today remains the “Achilles’ heel” for many musicians. According to Oleg Shulpyakov, “it is premature to assert that we are already in possession of an edifice of a scholarly method of instruction of performance mastery... This process is to a considerable degree complex, lengthy and laborious, and we must exert a fair share of common efforts before it would be crowned with genuine success” [23, p. 9]. This assertion can in full measure be designated to sight-reading music.

REFERENCES

1. Asfand'yarova A. I. *Fortepiano i sintezator. Tembroye eskizy klavirnykh sonat Y. Gaydna* [The Piano and the Synthesizer. The Timbre Sketches of Clavier Sonatas by Joseph Haydn]. St. Petersburg: Planeta muzyki, Lan', 2017. 80 p.
2. Berezhanskiy P. N. *Formirovanie i razvitie sposobnosti chteniya not s lista: posobie dlya prepodavateley fortepiannykh otdeleniy DMSH* [The Formation and Development of the Ability to Sight-read Music: a Manual for Teachers of Piano Departments in Children’s Music Schools]. Kursk, 1996. 32 p.



3. Bryanskaya F. D. *Formirovanie i razvitie navyka igry s lista v pervye gody obucheniya pianista: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Formation and Development of the Skills of Sight-reading Music in the First Years of a Pianist's Training: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1972. 170 p.
4. Golovanov V. V. *Tekhnika beglogo chteniya not: dlya prepodavateley i uchashchikhsya DMSH i DShI* [The Technique of Fluent Reading of Notes: for Teachers and Students of Children's Music Schools and Children's Art Schools]. Moscow: Kompozitor, 2002. 80 p.
5. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
6. Gorelashvili L. I. *Osobennosti vizual'nogo vospriyatiya notnogo teksta i operativnoy pamyati pianista v protsesse chteniya not s lista: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Peculiarities of the Visual Perception of Musical Texts and the Pianist's Operative Memory in the Process of Reading Notes from Sight: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tbilisi, 1977. 150 p.
7. Karacharova T. I. *Obuchenie igre s lista na osnove aktivizatsii tselostnogo protsessa vospriyatiya i ozvuchivaniya notnogo teksta: dis. ... kand. ped. nauk* [Instruction of Sight-Reading Music on the Basis of Activation of the Holistic Process of Perception and Sounding of Written-Down Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. St. Petersburg, 2007. 156 p.
8. Kuznetsova N. M. On a Few Techniques of Transformation in Performance of the Clavier Urtext Scores of J. S. Bach (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 2, pp. 197–204.
9. Kuznetsova N. M. The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces from the «Notebook for Anna Magdalena Bach». *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 249–257.
10. Kuperen F. *Iskusstvo igry na klavesine* [Couperin F. The Art of Playing the Harpsichord]. Moscow: Muzyka, 1973. 152 p.
11. Landovska V. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. Translated from the Polish by Z. Savelova. Moscow: P. Yurgenson, 1913. 126 p.
12. Mingazhev A. A. The Signs of Quasi-Orchestral Score in the Keyboard Music of Beethoven. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 171–174.
13. Monsenzhon B. *Rikhter* [Richter]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 484 p.
14. Morein K. N. Keyboard Urtext as the Ensemble Score in the Practice of Baroque. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102.
15. Sradzhev V. P. *Zakonomernosti upravleniya motorikoy pianista* [Regularities in Directing the Pianist's Motor Skills]. Moscow: Kontenant, 2004. 216 p.
16. Khmel'nitskaya O. N. *Tvorcheskie vozmozhnosti melkogruppovykh zanyatiy v klasse fortepiano: monografiya* [The Creative Possibilities of Small-Group Studies in the Piano Class: a Monograph]. Belgorod: POLITERRA, 2012. 152 p.
17. Khorunzhaya R. I. *Razvitie navyka chteniya not s lista: ucheb. posobie po kursu fortepiano dlya fakul'tetov narodnogo muzykal'nogo tvorchestva akademi, universitetov i institutov kul'tury i iskusstva* [The Development of the Skill of Sight-Reading Music: Textbook for a Piano Course for Departments of Folk Music Artistry in Academies, Universities, and Institutes of Culture and Art]. Moscow: Moscow State University of Culture and Arts, 1998. 112 p.
18. Tsaturyan K. A. *Chtenie s lista* [Sight-reading]. *Teoriya i metodika obucheniya igre na fortepiano* [The Theory and Methodology of Piano Instruction]. Moscow: Vlado, 2001, pp. 126–138.
19. Shaymukhametova L. N., Kirichenko P. V. *Intonatsionnye etyudy v klasse fortepiano: ucheb. posobie* [Intonation Études in the Piano Class: A Training Manual]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2002. 127 p.
20. Shaymukhametova L. N. *Ob avtorskoy programme «Osnovy muzykal'nogo intonirovaniya» dlya fortepiannykh otdeleniy muzykal'nykh vuzov* [About the Author's Program "Fundamentals of Musical Intonation" for Piano Departments of Musical Educational Institutions]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st.* [From the Experience of Working as a Music Teacher: a Compilation of Articles]. Issue. 3. Edited and Compiled by N. F. Garipova, L. N. Shaymukhametova; Scholarly editor L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2016, pp. 25–38.
21. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
22. Shaymukhametova L. N., Tsareva E. Yu. *Igraem vmeste s uchitelem: ucheb. posobie* [We Play Together with the Teacher: a Textbook]. Palmarium Academic Publishing-Saarbrücken, Deutschland, 2014. 80 p.
23. Shul'pyakov O. F. *Muzykal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvennyy obraz* [The Technique of Musical Performance and the Artistic Image]. Leningrad: Muzyka, 1986. 124 p.
24. Shchapov A. P. *Fortepiannyy urok v muzykal'noy shkole i uchilishche* [A Piano Lesson in the Music School and the Music College]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 176 p.

25. Shcherbakova E. G. «Moi pervye transkriptsii» na urokakh fortepiano [“My First Transcriptions” in Piano Lessons]. *Innovatsionnye formy prepodavaniya v DMSH i DSHI: sb. st.* [Innovative Forms of Teaching in Children’s Music Schools and Art Schools: Compilation of Articles]. Edited and Compiled by E. V. Orlova, A. V. Chernyshov, L. N. Shaymukhametova; Scholarly editor L. N. Shaymukhametova. Moscow, 2013, pp. 115–118.
26. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn’s Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
27. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.
28. Schott S. *So spielensie bar Piano*. Mainz ect.: Schott Co., 1996. 269 p.
29. *Teaching piano: A Comprehensive Guide a Reference Book for the Instructor*. Ed. by Denes Ageyet all. New York ect.: Yorktown music press Co., 1981. 24 p.

About the authors:

Tatiana I. Karacharova, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor, Head at the Department of Musical Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia),
ORCID: 0000-0001-6146-3074, tatiana.andante2018@yandex.ru

Olga N. Khmel'nitskaya, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Secondary Piano Department, Dean of the Faculty of Music Creation, Belgorod State Institute of Arts and Culture (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-1895-2902**, hmelnizkaja@mail.ru

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Асфандьярова А. И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна. СПб.: Планета музыки, Лань, 2017. 80 с.
2. Бережанский П. Н. Формирование и развитие способности чтения нот с листа: пособие для преподавателей фортепианных отделений ДМШ. Курск, 1996. 32 с.
3. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1972. 170 с.
4. Голованов В. В. Техника беглого чтения нот: для преподавателей и учащихся ДМШ и ДШИ. М.: Композитор, 2002. 80 с.
5. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079
6. Горелашвили Л. И. Особенности визуального восприятия нотного текста и оперативной памяти пианиста в процессе чтения нот с листа: дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1977. 150 с.
7. Карачарова Т. И. Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста: дис. ...канд. пед. наук. СПб., 2007. 156 с.
8. Кузнецова Н. М. О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений для клавира) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 197–204.
9. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 249–257.
10. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М.: Музыка, 1973. 152 с.
11. Ландовска В. Старинная музыка / пер. с польск. З. Савеловой. М.: П. Юргенсон, 1913. 126 с.
12. Мингажев А. А. Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 171–174.
13. Монсенжон Б. Рихтер. М.: Классика-XXI, 2002. 484 с.
14. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 98–102.
15. Сраджев В. П. Закономерности управления моторикой пианиста. М.: Контенант, 2004. 216 с.



16. Хмельницкая О. Н. Творческие возможности мелкогрупповых занятий в классе фортепиано: монография. Белгород: ПОЛИТЕРРА, 2012. 152 с.
17. Хорунжая Р. И. Развитие навыка чтения нот с листа: учеб. пособие по курсу фортепиано для факультетов народного музыкального творчества академий, университетов и институтов культуры и искусства. М.: МГУКИ, 1998. 112 с.
18. Цатурян К. А. Чтение с листа // Теория и методика обучения игре на фортепиано. М.: Владос, 2001. С. 126–138.
19. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано: учеб. пособие. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002. 127 с.
20. Шаймухаметова Л. Н. Об авторской программе «Основы музыкального интонирования» для фортепианных отделений музыкальных вузов // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. Вып. 3 / отв. ред.-сост. Н. Ф. Гарипова, Л. Н. Шаймухаметова.; науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2016. С. 25–38.
21. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
22. Шаймухаметова Л. Н., Царёва Е. Ю. Играем вместе с учителем: учеб. пособие. Palmarium Academic Publishing-Saarbrücken, Deutschland, 2014. 80 с.
23. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 124 с.
24. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.: Классика-XXI, 2002. 176 с.
25. Щербакова Е. Г. «Мои первые транскрипции» на уроках фортепиано // Инновационные формы преподавания в ДМШ и ДШИ: сб. ст. / отв. ред.-сост. Е. В. Орлова, А. В. Чернышов, Л. Н. Шаймухаметова; науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. М., 2013. С. 115–118.
26. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
27. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.
28. Schott S. So spielensie bar Piano. Mainz ect.: Schott Co., 1996. 269 p.
29. Teaching piano: A Comprehensive Guide a Reference Book for the Instructor / Ed. by Denes Agey et al. New York ect.: Yorktown music press Co., 1981. 24 p.

Об авторах:

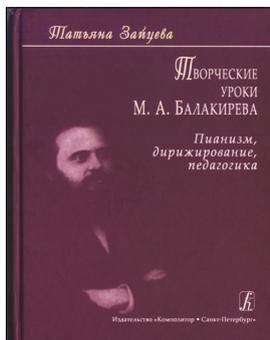
Карачарова Татьяна Ильинична, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-6146-3074**, tatiana.andante2018@yandex.ru

Хмельницкая Ольга Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего фортепиано, декан факультета музыкального творчества, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, г. Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-1895-2902**, hmelniczaja@mail.ru



РецензииReviews

The St. Petersburg Theme and the “Unknown Mily Balakirev” of Tatiana Zaitseva*



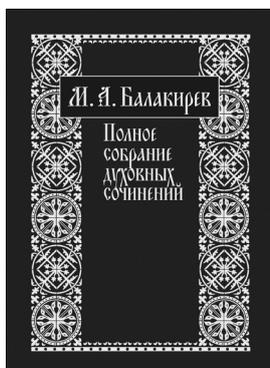
Zaitseva Tatiana A. The Artistic Lessons of Mily Balakirev. Pianism, Conducting, Pedagogy: Research Essays. St. Petersburg: Kompozitor, 2012. 496 p.: il. ISBN 979-5-7379-0498-2

Зайцева Т. А. Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: исследовательские очерки. СПб.: Композитор, 2012. 496 с.: ил. ISBN 979-5-7379-0498-2



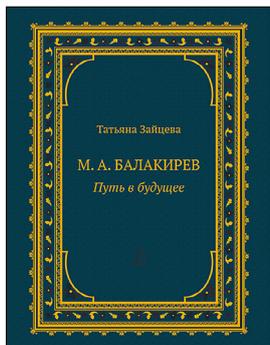
Zaitseva Tatiana A. The Treasures of Russia: The Sacred Music of Mily Balakirev: Research Essays. Moscow: Muzyka, 2013. 384 p.: not., il. ISBN 978-5-7140-1254-9

Зайцева Т. А. Сокровища России: Духовная музыка М. А. Балакирева: исследовательские очерки. М.: Музыка, 2013. 384 с.: нот., ил. ISBN 978-5-7140-1254-9



Mily Balakirev: A Complete Compilation of Sacred Works. Compiled, with an introductory article, commentaries and supplement by T. A. Zaitseva. Moscow: Muzyka, 2015. 384 p.: not., il. ISBN 979-0-66006-363-7

М. А. Балакирев. Полное собрание духовных сочинений / сост., вступ. ст., коммент. и прилож. Т. А. Зайцевой. М.: Музыка, 2015. 384 с.: нот., ил. ISBN 979-0-66006-363-7



Zaitseva Tatiana A. Mily Balakirev. A Path to the Future. St. Petersburg: Kompozitor, 2017. 752 p.: not., il. ISBN 978-5-7379-0910-9

Зайцева Т. А. М. А. Балакирев: Путь в будущее. СПб.: Композитор, 2017. 752 с.: нот., ил. ISBN 978-5-7379-0910-9

* Translated by Dr. Anton Rovner.



“The Musical St. Petersburg: the Past and the Present” – this is the broad boundless theme which has been arduously developed by the well-known St. Petersburg-based scholar Tatiana Zaitseva. At the same time, the research process apparently accelerates its motion, which is demonstrated in all obviousness by the theorist’s work of recent years. Almost each year is marked with a regular multipage “volume” of this series. Most impressive are Zaitseva’s monographic works which testify of the broad spectrum of her scholarly interests: “Tvorcheskie uroki M. A. Balakireva. Pianizm, dirizhirovanie, pedagogika” [“The Artistic Lessons of Mily Balakirev. Pianism, Conducting, Pedagogy”] (St. Petersburg: Kompozitor – St. Petersburg, 2012), “Sokrovishcha Rossii: Dukhovnaya muzyka M. A. Balakireva” [“The Treasures of Russia: The Sacred Music of Mily Balakirev”] (Moscow: Muzyka, 2013), “M. A. Balakirev. Polnoye sobranie dukhovnykh sochineniy” [Mily Balakirev: A Complete Compilation of Sacred Works”] (Moscow: Muzyka, 2015), “Vladimir Nilsen: Mysli vslukh” [“Vladimir Nilsen: Thoughts Out-Loud”] (St. Petersburg: Kompozitor, 2016). The author has prepared a third compilation of articles and materials from the series initiated by her “Balakirevu posvyashchayetsya” [“Dedicated to Balakirev”] (St. Petersburg: Kompozitor, 2014), where she appears both as an editor-compiler and an author of articles. Moreover, she has written numerous articles in various publications about outstanding St. Petersburg-based musicians which promise the creation of new monographs.

Maybe the St. Petersburg-based love for her native city, its unique culture has been dictated by her loyalty to the “theme of St. Petersburg.” This theme has matured as a life-based phenomenon, gradually, little-by-little transforming Zaitseva’s works imperiously into organic constituent parts of the St. Petersburg epopee and putting them together into a new unified whole.

The richness and diversity of this subject matter has been determined by the numerosity of the heroes of Zaitseva’s research studies: Dmitri Bortnyansky and Johann W. Hessler (Häßler), Piotr Tchaikovsky and Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Lyadov and Sergei Lyapunov, Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich, Boris Arapov, Alfred Schnittke and Sergei Slonimsky, pianists Irina Golubovskaya and Vladimir Nilsen. But the crucial figure with which all the aforementioned masters turned out to be connected in one way or another for Tatiana Zaitseva

was Mily Balakirev. Research about it comprised the core of the St. Petersburg epopee created by the scholar. And this is justified: this is a person who has done extraordinarily much for the development of the Russian musical art the influence of which is perceptible today as well. However, this master of a truly Renaissance type remains underestimated by researchers or performers.

The works of Zaitseva in many ways fills in the gaps. Six published monographic works are devoted to Balakirev, and what is important: these works transmitted the knowledge about Balakirev onto a new level. Zaitseva’s research does not only complement and intensify the explorations of her predecessors. The author discloses in a convincing matter the themes that were little developed and not even announced in scholarly literature about the composer – as it was, for instance, in his church music. The researcher discloses for us a new Balakirev whom we had not known before, limiting ourselves, predominantly, to his characteristic features as the head of the “Mighty Handful.” It turned out that he was also a brilliant pianist and conductor, an ingenious pedagogue who established an inimitable school of composers and pianists, an outstanding creator of Russian musical culture, who has done unusually much in the spiritual and musical domains.

The discovery of the unknown Balakirev was continued by the researcher in her final monograph “M. A. Balakirev. Put’ v budushcheye” [“Mily Balakirev. A Path to the Future”] (St. Petersburg: Kompozitor, 2017), which came out in time for commemoration of the composer’s 180th anniversary (stemming from the date of his birth on January 2, 1837, following the New Style of the Russian calendar). Up until now, the knowledge of Balakirev has been turned predominantly “backwards,” to the 1860s, whereas in contrast, in Zaitseva’s new book, symbolically titled, there is an accentuation of the aspiration of the entire multifaceted activity of the musician forwards, into the future. In what connection, the vindication of this the author finds in the “post-crisis” period of the composer’s life and artistic creativity (1883–1910). This period, which has remained up till now practically unilluminated in scholarly literature, is made central by Zaitseva in her narration. And, as it turned out, a multitude of incorrect musicological clichés have accumulated in the evaluation of “late” Balakirev, which migrated from one edition into another.

Examining the figure of Balakirev, the author concentrates on those aspects of his activity which in the perspective of the master were the most important at the final stage of his life. This includes his service at the Capella and the immortalization of the memories of his favorite composers, Glinka and Chopin. It also includes the master's own music, in which he allowed himself to concentrate, as well as issues of the creative process.

And, once again, one marvels at the multiplicity of novel approaches, which had not previously been featured in works about Balakirev and frequently little developed in scholarly musicological literature. Thus, for the first time the master's musical legacy is examined in the aggregate of its three closely connected branches, the secular, sacred and folklore. For the first time in connection with Balakirev, in the context of the problem range of his compositions, the dedications made by him are studied. The latter can be seen as metamorphoses of the composer's mutual relations with members of the tsar's family, along with the dramatic changes in his relations with his favorite "Korsin'ka." It seems that the prologue to the new monograph is served by the chapter about Balakirev's library, which immerses the reader into the composer's inner, sacrosanct life, frequently concealed from unauthorized eyes. Or it is a detailed examination of the activities of Balakirev the critic and instructor of the new generation of scholar-musicians from different countries, not limited at all to natives of Russia.

The characteristic features of the "Mighty Handful" is what provides the subject matter which attracts researchers most often. Tatiana Zaitseva also turns to this theme, disclosing it in its summarizing chapter "Ot 'Moguchey kuchki' k Novoy russkoy shkole" ["From the 'Mighty Handful' to the New Russian School"]. And here the author discovers a multitude of new important details of pedagogical strategy of the great teacher, who had brought up the legendary cohort of "Balakirevians." From small bits gathered from various documents, correlating the master's aspirations with academic conclusions of contemporary pedagogical science, Zaitseva reveals in greater detail than it has been done up to now, how Balakirev brought up his protégés, and what were the stages of his pedagogical process. Most attractive is the author's hypothesis in connection with the name of the circle as the "Mighty Handful" given by Vladimir Stasov, which Alexander Serov mocked, about which Nikolai Rimsky-Korsakov expressed his discontent, whereas the critic could

paraphrase Pushkin's definition of the circle of the lyceum, where he studied, as "our poor handful."

Putting forward her scholarly positions, Zaitseva presents argumentative proofs from documental sources, trying to consider various points of view. All of this restructures the previous research field, serving as a source of new knowledge about Balakirev – knowledge which is based not only on the expansive strata of archival documents brought in by her for the first time, but also on new concepts, which in their turn serve as the source of the birth of new knowledge, new creative practices.

No matter which sphere of Balakirev's activities Zaitseva would illuminate – whether it be performance, pedagogy or literary critical works, all of them are connected in the closest possible way with the composer's creativity and literally breathe with his music. Balakirev appears within the context of the culture of his time, of his Russia. All of this illuminates in a new way the living, unfreezing image of Balakirev with his tragic life and posthumous fate.

Zaitseva's books attract attention not only by their scholarly thoroughness and freshness of perspective of what seem to be textbook figures of Russian music, which are revealed by new, unusual sides. Her fundamental scholarly discoveries are expounded in an engrossing manner, which make them accessible not only to scholars, but also to students and music fans. A unique role in this is played by the typography of the editions, in which everything – the binding, which in some measure repeats the fanciful "framework" of Balakirev's editions which came out during his lifetime, the inside front covers, which reproduce the covers of the composer's editions, the rich set of illustrations with a large number of photo materials published for the first time – is aimed at confirming the scholarly positions of the book's author, who aspires to immerse the reader into the atmosphere of that remote epoch, "the cursed questions" of which sound remarkably contemporary today.

The only thing left to do is to wish the scholar successful new monographs in the field chosen by her, since the theme chosen by the researcher is in its nature *non finito*.

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts),
 Professor at the Music History Department,
 Saratov State L. V. Sobinov Conservatory,
ORCID: 0000-0003-4544-4791,
 alexdem43@mail.ru

Петербургская тема и «неизвестный М. Балакирев» Т. А. Зайцевой

«Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее» – вот огромная, безбрежная тема, которую на протяжении более четырёх десятков лет неутомимо разрабатывает известный петербургский учёный Т. А. Зайцева. Причём исследовательский процесс явно ускоряет свой ход, о чём со всей очевидностью свидетельствуют работы автора последних лет. Едва ли не каждый год ознаменован очередным многостраничным «томом» серии. Впечатляют монографические труды Зайцевой, свидетельствуя о широком спектре её научных интересов: «Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика» (СПб.: Композитор, 2012), «Сокровища России: Духовная музыка М. А. Балакирева» (М.: Музыка, 2013), «М. А. Балакирев. Полное собрание духовных сочинений» (М.: Музыка, 2015), «Владимир Нильсен: Мысли вслух» (СПб.: Композитор, 2016). Автором был подготовлен третий сборник статей и материалов из инициированной ею серии «Балакиреву посвящается» (СПб.: Композитор, 2014), где она выступает и редактором-составителем, и автором статей. Кроме того, о выдающихся музыкантах-петербуржцах ею в разных изданиях написаны многочисленные статьи, которые обещают рождение новых монографий.

Быть может, любовь учёного-петербуржца к родному городу, его уникальной культуре продиктовала преданность «петербургской теме». Тема эта вызревала, подобно жизненному явлению, постепенно, исподволь, властно превращая разножанровые труды Зайцевой в органические составные части петербургской эпопеи и слагая их в новое единство.

Многоликость темы определила множественность героев исследовательских штудий Зайцевой: Д. С. Бортнянский и И. В. Гесслер, П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и С. М. Ляпунов, С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович, Б. А. Арапов, А. Г. Шнитке и С. М. Слонимский, пианисты Н. И. Голубовская и В. В. Нильсен. Но ключевой фигурой, с которой в той или иной мере оказались связаны все названные мастера, для Т. А. Зайцевой стал М. А. Балакирев. Исследования о нём составили сердцевину петербургской эпопеи, слагаемой учёным. И это справедливо: вот кто

сделал необычайно много для развития русского музыкального искусства, влияние которого ощутимо и сегодня. Однако этот мастер воистину ренессансного типа остался недооценён как исследователями, так и исполнителями.

Во многом восполняют образовавшийся пробел труды Зайцевой. Ею посвящено Балакиреву шесть монографических изданий, и, что важно, эти работы перевели знание о Балакиреве на новую ступень. Исследования Зайцевой не только дополняют и углубляют изыскания предшественников. Автор убедительно раскрывает темы, мало разработанные и даже не заявленные в научной литературе о композиторе – как это было, к примеру, с его церковной музыкой. Исследователь открывает нам нового Балакирева, которого мы не знали, ограничиваясь преимущественно его характеристикой как главы «Могучей кучки». Оказалось, что это был ещё и блистательный пианист и дирижёр, гениальный педагог, создавший неподражаемую школу композиторов и пианистов, выдающийся строитель отечественной музыкальной культуры, сделавший необычайно много на духовно-музыкальном поприще.

Открытие неизвестного Балакирева исследователь продолжил в последней монографии «М. А. Балакирев. Путь в будущее» (СПб.: Композитор, 2017), которая вышла в свет к 180-летию композитора (если вести отсчёт от даты его рождения 2 января 1837 года по новому стилю). До сих пор знание о Балакиреве было обращено преимущественно «назад», к 1860-м годам, в новой же книге Зайцевой, символично названной, – напротив, акцентируется устремлённость всей многогранной деятельности музыканта вперёд, в грядущее. Причём доказательство тому автор находит в «послекризисном» периоде жизни и творчества композитора (1883–1910). Период, который до сих пор оставался практически неосвещённым в научной литературе, Зайцева делает центральным в своём повествовании. И, как выяснилось, накопилось множество неверных музыковедческих клише в оценках «позднего» Балакирева, которые кочевали из одного издания в другое.

Рассматривая фигуру Балакирева, автор сосредоточивается на тех аспектах его деятель-

ности, которые в глазах мастера были самыми важными на «финальном» в его жизни этапе. Это служба в Капелле, увековечивание памяти любимых творцов – Глинки и Шопена. Это собственное творчество, на котором он наконец-то позволил себе сосредоточиться, а также проблемы творческого процесса.

И опять поражаешься множественности свежих подходов, ещё не фигурировавших в работах о Балакиреве и зачастую мало разработанных в научной музыковедческой литературе. Так, впервые творчество мастера рассматривается в совокупности его трёх тесно связанных ветвей: светской, духовной и фольклорной. Впервые в связи с Балакиревым в контексте проблематики его произведений изучаются сделанные им посвящения. Или – метаморфозы взаимоотношений композитора с членами царской семьи наряду с драматичными переменами в отношениях с любимым «Корсинькой». Прологом к новой монографии служит глава о балакиревской библиотеке, погружающая читателя во внутреннюю, сокровенную жизнь композитора, зачастую скрытую от посторонних глаз. Или – подробное рассмотрение деятельности Балакирева-критика и наставника молодого поколения музыкантов-учёных из разных стран, отнюдь не только выходцев из России.

Характеристика «Могучей кучки» – вот тема, наиболее часто привлекавшая исследователей. Обращается к ней и Т. А. Зайцева, раскрывая её в итоговой главе «От “Могучей кучки” к Новой русской школе». И здесь автор обнаруживает множество новых важных подробностей педагогической стратегии великого учителя, воспитавшего легендарную когорту балакиревцев. По крупницам, собранным из разных документов, соотнося устремления мастера с научными выводами современной педагогической науки, Зайцева подробнее, чем это было сделано до сих пор, выявляет, как Балакирев воспитывал своих подопечных, каковы этапы его педагогического процесса. Привлекательна гипотеза автора в связи с данным В. В. Стасовым названием кружка «Могучая кучка», по поводу которого иронизировал А. Н. Серов, высказывал недовольство Н. А. Римский-Корсаков, а критик мог перефразировать пушкинское определение лицейского кружка «наша бедная кучка».

Выдвигая свои научные позиции, Зайцева приводит аргументированные доказательства из документальных источников, стараясь учесть разные точки зрения. Всё это переструктурирует прежнее исследовательское поле, служит источником нового знания о Балакиреве – знания, которое жидется не только на впервые вводимых ею обширных пластах архивных документов, но и на новых концепциях, в свою очередь ставших источником рождения нового знания, новых творческих практик.

Какую бы сферу балакиревской деятельности ни освещала Зайцева – будь то исполнительство, педагогика, литературно-критические труды, – все они теснейшим образом связаны с творчеством композитора, буквально дышат его музыкой. Балакирев предстаёт в контексте культуры его времени, его России. Всё это по-иному высвечивает живой, незастывающий образ Балакирева с его трагической жизненной и посмертной судьбой.

Книги Зайцевой привлекают не только научной основательностью, свежестью взгляда на казалось бы хрестоматийные фигуры отечественной музыки, которые открываются новыми, неожиданными сторонами. Её фундаментальные научные изыскания увлекательно написаны, что делает их доступными не только учёным, но и учащимся, и любителям музыки. Свою роль играет в этом оформление изданий, где всё – переплёт, отчасти повторяющий затейливую «рамку» прижизненных балакиревских изданий, форзацы, где воспроизведены обложки сочинений композитора, богатый иллюстративный ряд со множеством впервые публикуемых фотоматериалов – нацелено на подтверждение научных позиций автора книги, стремящегося погрузить читателя в атмосферу той далёкой эпохи, «проклятые вопросы» которой порой звучат удивительно современно.

Остаётся лишь пожелать учёному на избранном ею поприще новых монографий, ибо данная тема исследования по природе своей – *non finito*.

Александр Иванович Демченко,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки,
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова,
ORCID: 0000-0003-4544-4791,
alexdem43@mail.ru



Анонс**Announcement**

Tatiana I. Kaluzhnikova. *Vocalizations of Children and Birds: an Attempt of Comparison (Towards Articulation of the Issue)* / Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2018. 161 p. ISBN 978-5-98602-112-6

Калужникова Т. И. *Вокализации детей и птиц: опыт сравнения (к постановке проблемы)* / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2018. 161 с. ISBN 978-5-98602-112-6

Two systems of nonverbal acoustical communication exist possessing an inherent richness and diversity of intonation. Such are the spheres of sonic behavior of infants and birds. However, as it turned out, except for the aforementioned most general attribute, they are also connected by other moments. The comparison of the signals of children and birds undertaken in the monograph made it possible to discover the presence of common features in their melodic “vocabularies,” functional and communicative characteristics and principles of coordination of semantics and structure.

In all appearance, the underlying cause of the pointed cause is the closeness of the means of sound-generation in the verbal activities of children of infant age and the vocalizations of the bird kind. Scientists have established that this regular occurrence is stipulated by the presence in both of other coincidental genes as well, fulfilling the connections between the cerebellar cortex and the vocal circuit and modifying their activities during the periods when a child learns how to speak and a bird – how to sing.

It is symptomatic that melodic formulas analogous with those represented in infants’ and birds’ vocal signals are also stated in archaic folk music of various peoples. Thereby, in the given case we are dealing with universals regulating the organization of melos in many acoustic spheres, moreover, such that are not directly connected with each other and refer to the most complex issue of universal parallelisms in the development of intoning. The study of this phenomenon pertains to one of the topical goals of contemporary science.

Additional information:

Telephone: +7 902 44 16 242,
tkalugnikova@mail.ru

Существуют две системы невербальной акустической коммуникации, которым свойственно исключительное интонационное богатство и разнообразие. Таковы сферы звукового поведения младенцев и птиц. Однако, как оказалось, кроме названного самого общего признака, их связывают и другие моменты. Предпринятое в монографии сравнение детских и птичьих сигналов позволило обнаружить наличие общих черт в их мелодических «словарях», функциональных и коммуникативных характеристиках, принципах координации семантики и структуры.

По всей видимости, глубинной причиной отмеченного сходства является близость способов звукопорождения в речевой деятельности детей младенческого возраста и вокализациях пернатых. Учёными установлено, что эта закономерность обусловлена наличием у тех и других совпадающих генов, осуществляющих связи между корой мозга и вокальным трактом и изменяющих свою активность в тот период, когда ребёнок учится говорить, а птица – петь.

Симптоматично, что мелодические формулы, аналогичные тем, что представлены в младенческих и птичьих голосовых сигналах, зафиксированы также в архаическом фольклоре разных народов. Таким образом, в данном случае мы имеем дело с универсалиями, регулирующими организацию мелоса во многих, притом напрямую не связанных друг с другом, акустических сферах и отсылающими к сложнейшей проблеме эволюционных параллелизмов в развитии интонирования. Её изучение принадлежит к числу актуальных задач современной науки.

Дополнительная информация:

по тел. +7 902 44 16 242,
tkalugnikova@mail.ru



Art History in Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions: Collection of Works of the International Academic Conference, April 23–28, 2017, Moscow. Ed.-comp. by Grigory R. Konson. Moscow: Soglasie, 2017. 870 p. ISBN 978-5-906709-86-8

Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сборник научных трудов международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года, Москва / ред.-сост. Г. Р. Консон. М.: Сogласие, 2017. 870 с. ISBN 978-5-906709-86-8

The Web of Science Core Collection database began the indexation of scholarly works based on the materials of the international scholarly conference from April 23–28, 2017 “Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeystviya” [Art History in Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions], comprised of 81 articles of activists of science, education and culture well-known in Russia and other countries.

The project is realized with the assistance of the Russian Foundation for Fundamental Research (No. 17-04-14080) at the Moscow State A. G. Schnittke Institute of Music, having gathered scholars – representatives of Cambridge, the University of Rome Tor Vergata, the Hunan University of Science and Technologies, the Moscow State M. V. Lomonosov University, the St. Petersburg State University, the Russian Academy of Sciences, the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, the Russian Institute of Theatrical Art (GITIS), the St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, the Russian Gnesins’ Academy of Music, etc.

The Conference was founded in 2009 as a continuous project and in its time became one of the most authoritative interdisciplinary forums of Russia in the sphere of scholarship related to art. Prior to 2014 it was organized annually,

subsequently – once every two years, in 2015 – upon support of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation (No 15-04-14040). The project brought together over 500 scholars from over 250 academic institutions functioning in 30 countries in Europe, North America and Asia.

The author of the project, chairman of the organizing committee and editor of the compilation is Doctor of Arts, Professor of the Russian State Social University, Leading Research Associate of the Institute of Cinema and Television (GITR) Grigory R. Konson.

The project has been covered by the media, including the National Observational Television Channel “Prosveshchenie” [“Enlightenment”].

The mission of the project is the preservation of the cultural past and the search for new humanitarian values. The main themes deal with the perfection of the perspective observational models and the improvement of the quality of preparation of academic texts in the sphere of humanitarian and social sciences, as well as a broad range of questions in the domain of the art of classical and popular music, theater studies, the history and theory of cinematography, the interaction of folklore and professional creative art of the near and far abroad. Separate attention is given to the psychological-sociological problem range.

The project is planned to be continued in 2019.

В базе данных Web of Science Core Collection началась индексация сборника научных трудов по материалам международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия», вклю-

чающего 81 статью известных в России и за её пределами деятелей науки, образования и культуры.

Проект реализован при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (№ 17-04-14080) в Московском государствен-



ном институте музыки имени А. Г. Шнитке, собрав учёных – представителей Кембриджа, Римского университета Тор Вергата, Хунанского университета науки и технологий, Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургского государственного университета, Российской академии наук, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Российского института театрального искусства (ГИТИС), Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Российской академии музыки имени Гнесиных и др.

Конференция была создана в 2009 году как продолжающийся проект и со временем стала одним из самых авторитетных межспециализационных форумов России в сфере науки об искусстве. До 2014 года проводилась ежегодно, далее – один раз в 2 года, в 2015 году – при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (№ 15-04-14040). Проект объединил свыше 500 учёных из более чем 250 академических учреждений, функционирующих в 30 странах Европы, Северной Америки и Азии.

Автор проекта, председатель организационного комитета и редактор-составитель сборника – доктор искусствоведения, профессор Российского государственного социального университета, ведущий научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа) Григорий Рафаэлевич Консон.

Проект освещался в СМИ, в том числе Национальным образовательным телевизионным каналом «Просвещение».

Миссия проекта заключается в сохранении культурного прошлого и поиске новых гуманитарных ценностей. Основные темы касаются совершенствования перспективных образовательных моделей и повышения качества подготовки академических текстов в сфере гуманитарных и общественных наук, а также широкого круга вопросов в области классического и эстрадного музыкального искусства, театроведения, истории и теории кинематографа, взаимодействия фольклора и профессионального творчества ближнего и дальнего зарубежья. Отдельное внимание уделяется психолого-социологической проблематике.

Проект планируется к продолжению в 2019 году.





О книге В. Е. Ханецкого «Отзвучавшее...»



Ханецкий В. Е. Отзвучавшее... Памяти саратовских музыкантов посвящается: монография / ред.-сост. Н. В. Королевская. 2-е изд., испр. и доп. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2018. 674 с. ISBN 978-5-94841-298-6

В 2017 году в Саратовской государственной консерватории вышла в свет монография Валентина Евгеньевича Ханецкого «Отзвучавшее...», и уже в нынешнем году состоялось её второе дополненное издание.

Сказать об этой публикации, что она уникальна, – не сказать ничего. Эта книга долгожданна не только для консерватории, но и для культурной общественности Саратова, она стала значительным событием в области гуманитарного образования. Богатейшая мозаика историко-архивных материалов и свидетельств современников о культурном наследии Саратовского края раскрывает историю зарождения и становления музыкального искусства.

Разговор о данной книге стоит начать с того, что она принадлежит перу не профессионального литератора, а музыканта. Валентин Евгеньевич Ханецкий, взявший на себя поистине гигантский труд архивариуса, собирателя материала о музыкальной истории Саратова, – пианист, педагог, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, где он проработал более полувека (с 1965 по 2017 г.). Долгое время он вёл кропотливые исследовательские изыскания в области истории музыкальной культуры Саратова и Саратовской губернии, опубликовав свыше 50 статей. И вот на 82-м году жизни осуществил свою заветную мечту – выпустил книгу, на шестистах с лишним страницах которой культурные события стряхнули с себя прах времён, обретя вторую жизнь. История музыкальной и театральной жизни города, портреты музыкантов, композиторов и исполнителей позапрошлого и прошлого веков словно оживают на страницах издания, и для читающего эту книгу слова «диалог культур», «связь времён» перестают быть лишь фигурой речи.

В предисловии, названном неимоверно ёмко – «Книга жизни», Наталья Владимировна Королевская,

вложившая огромнейший труд в подготовку издания к публикации, приводит слова Валентина Евгеньевича: «Мне было интересно больше узнать о тех людях, о которых ничего не было известно, и я начал копать. Это были по-настоящему великие люди, такие как Медведев, Сливинский, Экснер, Рудольф... И было обидно, что они уйдут, и никто о них не вспомнит...».

Память и уважение, чего так часто не хватает в современной суетной жизни, стали толчком к кропотливой работе по сбору исторического материала о творческой жизни Саратова. Об истории создания труда Наталья Владимировна пишет следующее: «Книга В. Ханецкого росла и зрела сама собой: выходила отдельными статьями, которые пополняли библиотечные фонды консерватории, публиковались в консерваторской газете “Камертон”, где специально для Ханецкого была открыта рубрика “Из истории консерватории”. Систематические публикации, особенно в преддверии 100-летия Саратовской консерватории, придали исторической теме резонанс, сделали её сферой постоянного внимания консерваторской общественности. Так что если мы сегодня достаточно осведомлены о первых шагах третьей российской консерватории с её корифеями, то во многом благодаря стараниям В. Ханецкого».

Помимо раритетных документов, в книге представлен обширнейший и редчайший фотоматериал – виды старого города, здания, так или иначе связанные с музыкальными событиями (театры, музучилище, консерватория), программы и афиши концертных выступлений знаменитых музыкантов и, конечно, портреты музыкальных и театральных деятелей прошлого.

Текстовое пространство исследования организовано по строгой хронологии, которая не мешает ему оставаться объёмным, многообразным и гармонически целостным. После прочтения складывается сложная, многослойная картина, рисующая, однако, живой организм музыкальной культуры в его генезисе и движении.

Исследование отличается последовательностью в освещении музыкальной жизни Саратова. К числу важнейших достоинств книги относится то, что в ней впервые была системно структурирована панорама музыкальных событий Саратовской губернии. Неимоверно трудно было привести к единому знаменателю и выстроить в логическую последовательность столь обширную информацию. Архитектоника



объёмного труда охватывает значительный исторический период – с 1873 по 1958 год – и предстаёт сложной многоуровневой структурой, в которой наряду с педантично выверенной хроникой музыкальной жизни города ведётся живой рассказ о гастрольных спектаклях оперных трупп, благотворительных концертах и открытых ученических вечерах. Отдельное внимание отводится концертам гастролёров – вокалистов, инструменталистов, пианистов.

Музыкальная жизнь Саратова и губернии не была отвлечённой, а шла в ногу с социально-общественными событиями XIX и XX веков, и потому автор предваряет ежегодные хроники музыкального Саратова хрониками исторических событий. Всё это создаёт ощущение полного погружения в прошлое – отзвучавшее... Но благодаря автору – прошлое вновь ожившее, вступившее в диалог с читателем.

По мнению Н. В. Королевской, «В. Ханецкий взял на себя поистине титанический труд восстановить именно то, что труднее всего поддаётся восстановлению – живую музыкальную атмосферу». Действительно, автор приводит огромное количество отзывов музыкальных критиков, опубликованных в городских газетах, после прочтения которых невольно напрашиваются выводы, во-первых, о богатстве и интенсивности музыкальной жизни Саратова, во-вторых, о стилистике и музыкальной эрудированности дореволюционных журналистов и, в-третьих, о той музыкальной, поистине волшебной ауре, в которую были вовлечены не только исполнители, критики, но и слушатели. Например, в рубрике «Концерты гастролёров-пианистов» автор приводит отзыв некоего «Ф. А.», опубликованный в «Саратовском вестнике» за 1911 год (№ 22 от 28 января), о выступлении 24-летнего А. Рубинштейна: «Концерт Артура Рубинштейна заинтересовал саратовских меломанов. Молодой пианист обладает колоссальной техникой, для которой, по-видимому, трудностей не существует, что он и доказал передачей чрезвычайно трудного этюда Листа и полонеза *As dur*, исполненных в бешеном темпе. Словом, со стороны внешней г. Рубинштейн – пианист блестящий. Несколько иное впечатление остаётся от выявления внутреннего содержания пьес. При большом темпераменте многое ещё ускользает от взгляда артиста, что впрочем вполне объяснимо, так как концертант ещё очень молод». Подобный разбор демонстрирует, насколько притязательными были запросы провинциальных критиков и зрителей к исполнителю, чьи концерты в те годы с большим успехом проходили в Австрии, Италии, Англии.

И это – только одно из знаменитых имён, упоминаемых на страницах издания, а представлены ещё

А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Я. Хейфец, С. С. Прокофьев, И. Гофман, Я. Кубелик, Л. В. Собинов, М. Е. Медведев, С. М. Козолупов, И. И. Сливинский, С. К. Экснер, Г. Э. Конос, В. Г. Брандт, Л. В. Ростропович, братья Э. Я. и Я. Я. Гаеки, Л. М. Рудольф и многие другие, вписавшие блестящие страницы в летопись музыкальной жизни России.

Эта книга, безусловно, станет важным информационно-познавательным ресурсом для всех интересующихся музыкальной и в целом художественной культурой Саратовского края. Это подлинно исследовательская работа, поскольку представляет не только сбор информационных сведений, но и аналитику культурного пространства и общественной жизни, определяющих магистраль художественного процесса.

Всё это в целом позволяет утверждать, что рецензируемая работа лежит в русле нового исследовательского направления, основанием которого выступает культуроведческий концепт с тенденцией к историко-архивной контекстуальности изучения музыки.

Восстановление потерянных и разорванных связей, возвращение забытых имён – такую задачу поставил перед собой автор и, несмотря на её трудоёмкость и времязатратность, упорно шёл к цели, чтобы в конце пути признаться: «...начиная сей труд, я и не помышлял о том, что когда-нибудь он превратится в книгу. То, что удавалось найти (рецензии и отзывы на концерты и спектакли) в сохранившихся в архиве газетах, а порой и обрывках газет и журналов без дат и номеров, которые приходилось соотносить с афишами или более ранними газетными анонсами, публиковалось отдельными статьями в периодике. Но именно эти публикации помогли увидеть создававшиеся в разные годы материалы как одно целое» (из речи В. Е. Ханецкого на презентации книги в мае 2018 года). Конечную «интеграцию в монографическое издание» этих материалов Валентин Евгеньевич рассматривает «как приношение консерватории», с которой его жизнь связана на протяжении многих десятилетий.

Безусловно, это не последние страницы музыкальной летописи города, в котором продолжается активная культурная, творческая жизнь, и будущий исследователь увековечит её в новом труде, где имя В. Е. Ханецкого займёт своё достойное место.

Светлана Петровна Шлыкова,
кандидат искусствоведения,
преподаватель факультета

Среднего профессионального образования,
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова,
ORCID: 0000-0002-0358-9047,
shlikova2008@rambler.ru



Т. А. АРТАШКИНА, Н. А. ЦАРЁВА

*Школа искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета
Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет*

г. Владивосток, Россия

ORCID: 0000-0001-7806-7182, tam.artand@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru

Герменевтика как методология эпохи постмодерна и постпостмодерна

Современный мир стоит на пороге шестого технологического уклада, основу которого должны составить наукоёмкие, или «высокие», технологии и контуры которого уже начинают складываться в развитых странах мира. Материальную основу эпохи постмодерна и постпостмодерна составляют достижения пятого и шестого технологических укладов. Культура современного постиндустриального общества – это культура техники, технологий и информации. Все знания материализованы в текстах. Необходимость постижения множества смысловых планов требует размышлений и интуиции. Целью данной статьи является уяснение специфики понимания герменевтики в философии постмодернизма. Антирационалистичность как основная характеристика постмодернизма обусловила усиление его внимания к сфере сознания субъекта познания. Ж. Деррида изучает реальность как текст, в котором герменевтический метод даёт возможность усвоения смысла знаков любого вида мыслительной деятельности. М. Фуко рассматривает культуру как совокупность текстов, представляющих различные аспекты жизни. Метод герменевтики в постмодернизме имеет концептуальное значение. Через сопереживание, интуицию герменевтика способна реконструировать картину событий, которые представят иное видение картины мира. Постмодернизм трактует понимание как способ существования человека, поэтому наделяет герменевтический метод онтологическим статусом. В новой модели культуры существующие понятия и категории становятся базовыми для создания новых смыслов, идей, новой культурной парадигмы. Естественным оказывается переход в сферу сознания, что порождает проблему творца и его творения. Благодаря широкой функциональности герменевтический метод в философии постмодернизма считается одним из важнейших для анализа современного человека и мира.

Ключевые слова: технологический уклад, постмодерн, постпостмодерн, философия постмодернизма, герменевтический метод, текст культуры, внерациональные методы познания, интуиция, субъект познания.

Для цитирования: Арташкина Т. А., Царёва Н. А. Герменевтика как методология эпохи постмодерна и постпостмодерна // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 128–136.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136.

TAMARA A. ARTASHKINA, NADEZHDA A. TSAREVA

School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University

Far Eastern State Technical Fisheries University

Vladivostok, Russia

ORCID: 0000-0001-7806-7182, tam.artand@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru

Hermeneutics as a Methodology of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras

The contemporary world stands at the threshold of the sixth technological structure the basis of which must be comprised of the knowledge-intensive, or “high” the technologies, the contours of which are already beginning to form in the developed countries of the world. The material foundation of the Post-Modern and Post-Post-Modern eras is comprised of the achievements of the fifth and sixth technological structures. The culture of the contemporary post-industrial society is the culture of technics, technology and information. All knowledge materializes itself in texts.



The necessity for achievement of a multitude of semantic planes demands reflection and intuition. The aim of the present article is to clarify the specificity of the understanding of hermeneutics in the philosophy of post-modernism. Anti-rationality as the main characteristic feature of post-modernism has stipulated the intensification of its attention towards the sphere of the creation of the subject of knowledge. Jacques Derrida examines reality as a text in which the hermeneutic method presents the opportunity of mastering the meaning of signs of any type of thinking activity. Michel Foucault examines culture as an aggregate of texts presenting various aspects of life. The method of hermeneutics in Post-Modernism possesses a conceptual meaning. Through empathy and intuition hermeneutics is capable of reconstructing the picture of events which present a different perspective of the picture of the world. Post-Modernism interprets understanding as a means of existence of the human being, and for this reason it endows the hermeneutical method with an ontological status. In the new model of culture the existing concepts and categories become basic for the creation of new meanings, ideas and a new cultural paradigm. What becomes a natural occurrence is the transferal into the sphere of consciousness, which generates the problem of the creator and his creation. As the result of wide functionality the hermeneutical method in the philosophy of Post-Modernism is considered to be the most important for analysis of the contemporary human being and the world.

Keywords: the technological mode, the Post-Modern, the Post-Post-Modern, the philosophy of Post-Modernism, the hermeneutical method, the text of culture, supra-rational methods of cognition, intuition, subject of cognition.

For citation: Artashkina Tamara A., Tsareva Nadezhda A. Hermeneutics as a Methodology of the Post-Modern and Post-Post-Modern Eras. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 128–136. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.128-136.

Понятие культуры в российском социально-гуманитарном познании в последние тридцать лет дважды меняло свой логический статус: совершился переход от общенаучной категории 1990-х годов к понятию концепта в последнее десятилетие. Смена логического статуса понятия «культура» объясняется тем, что категория является предельно общим понятием, не имеет родового понятия и является результатом завершающего акта абстрагирования от предметов их особенных признаков. Однако уже сам факт наличия нескольких сотен определений культуры говорит об отсутствии родового понятия «культура» и главное – об отсутствии логической операции абстрагирования при его определении. В то же время экспликация направлена на выявление смысла понятия, репрезентацию общего представления о понятии с помощью констатации неких свойств или качеств феномена культуры. Всеми этими характеристиками обладает концепт.

В современной российской традиции культура всё чаще рассматривается как форма бытия, которая подвергается определённым трансформациям [2]. Эти трансформации происходят под непосредственным воздействием пятой после возникновения речи, изобретения письменности, книгопечатания, радио и телевидения информационной революции, ключевые знаки и символы которой – компьютер, мультимедиа, Интернет. Первые признаки трансформации культуры были зафиксированы в разных странах в западной социологии в конце

1960-х – начале 1970-х годов (Г. М. Маклюэн [16], А. Моль [18], Е. Масуда, Д. Белл [3] и др.). Последовательные этапы трансформации культуры как формы бытия нашли своё отражение в терминологии, был выдвинут термин «постиндустриальное общество». Э. А. Араб-Оглы отмечает, что в 1980-е годы концепция постиндустриального общества, не изменяя своего социально-экономического содержания, получает развитие в теории информационного общества [1, с. 497–498].

В то же время в западноевропейской историографии и философии появился термин «постмодерн» как обозначение эпохи, следующей за эпохой индустриализма и связанной с падением идеологических, национальных, религиозных барьеров, с формированием информационного общества и созданием универсальных коммуникаций.

Как видим, для обозначения современной исторической эпохи наличествует уже устоявшийся понятийный ряд: постиндустриальное общество – информационное общество – постмодерн. Использование различной терминологии для обозначения одного и того же феномена говорит о дисциплинарной разобщённости исследователей, анализирующих лишь ту сторону явления, которая относится к предметному полю их научной деятельности, и выделяющих тем самым различные характеристики и качества изучаемого феномена.

Понятию «постмодерн», обозначающему новую историческую эпоху, адекватно соответствует понятие «постмодернизм» как социологическая,

историко-философская концепция восприятия мира в эпоху постиндустриализма. Постмодернизм был выделен западными социологами в конце 1980-х годов как специфическое явление в истории и социологии. Общее понимание постмодернизма разработано французскими философами-постструктуралистами М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Бодрийаром.

В настоящее время на смену концепциям постмодернизма приходят концепции постпостмодернизма (другое название – метамодернизм). Одни исследователи отмечают, что понятие постпостмодернизма относится к широкому кругу работ в критической теории, философии, искусстве, литературе, архитектуре и культуре, направленных на преодоление постмодернизма. Другие, среди которых – О. А. Митрошенков, утверждают, что «и мировоззрение, и ценности постмодерна и постпостмодернизма исчерпывают свой потенциал, а категории модерна и постмодерна не справляются с осмыслением реальности, не успевают за её вызовами» [17].

Однако какие бы концепции и теории развития современной культуры мы ни рассматривали, их все объединяют две качественные характеристики: 1) пространственный масштаб охвата анализируемых явлений и феноменов; 2) интерпретация способов бытия с нефиксированным статусом. Границы региона распространения этих феноменов детерминируются скоростью и уровнем распространения промышленной, научно-технической или научно-технологической революций, меняющих условия жизнедеятельности, систему ценностей человеческого сообщества и регионы политического или экономического подчинения или взаимодействия разных государств.

С недавнего времени одним из самых популярных стал тезис о необходимости опережающего развития науки и динамичной реализации её достижений. Эта тенденция нашла своё отражение в понятии «технологический уклад», появлением которого мир обязан известному российскому учёному-экономисту Н. Д. Кондратьеву, разработавшему теорию цикличности в экономике [14]. Эта теория получила дальнейшее развитие в работах Д. С. Львова и С. Ю. Глазьева под современным названием «технологический уклад» [15; 6].

В настоящее время различают шесть технологических укладов. Основу четвёртого уклада составляет развитие энергетики с использованием нефти и нефтепродуктов, газа, средств связи, новых синтетических материалов. Появились и

широко распространились компьютеры и программные продукты для них. Пятый уклад опирается на достижения в области микроэлектроники, информатики, биотехнологии, генной инженерии, использования новых видов энергии, материалов, освоения космического пространства, спутниковой связи и т. п. Прогнозируется, что шестой технологический уклад будет основываться на развитии наукоёмких, или «высоких», технологий. Это биотехнологии, нанотехнологии, робототехника, технологии виртуальной реальности.

Условно говоря, в основе культуры постмодерна лежат четвёртый и пятый технологические уклады. Культура постпостмодерна базируется на достижениях пятого и в какой-то степени прогнозируется на шестом технологическом укладе. Одной из особенностей постпостмодернистской картины мира является то, что постпостмодернизм не только отказывается от интертекстуальности, зарождение которой было детерминировано информационными технологиями, а переходит на качественно новый уровень воссоздания перцептивных и культурных пластов информации. О. А. Митрошенков выделяет четыре компонента постпостмодерна, отчётливо сложившихся к настоящему времени: виртуализация пространства социальных взаимодействий; создание технообразов как своеобразных аттракторов социальных взаимодействий; «глокализация» сообществ в рамках глобализации; транссентиментализм [17].

Культура современного постиндустриального общества – это культура техники, технологий и информации. Информационное общество рождает интернет-пространство – глобальный мир – мир возможностей. Все знания материализованы в текстах. Необходимость постижения множества смысловых планов требует от читателя размышлений и интуиции. Целью данной статьи является уяснение специфики понимания герменевтики как методологии восприятия, понимания и анализа текстов культуры.

Постмодернистский поворот к герменевтике

Проблема герменевтического анализа текста в постмодернизме, «постмодернистского поворота от эпистемологии к герменевтике» рассматривается в ряде исследований (Е. Гурко [7], А. Дьякова [12], Д. Варыгина [4], Т. Иглтона [13], Н. Царёвой [22] и др.). Авторы определяют неслучайность обращения к герменевтике в философии постмо-



дернизма, связанную, прежде всего, с антирационалистической позицией этого направления. Для постмодернизма герменевтический анализ как внерациональный является приоритетным.

Действительно, теоретики постмодернизма следуют основным положениям герменевтического метода. Но суть «постмодернистского поворота к герменевтике» заключается не только в этом. Во-первых, герменевтический метод в постмодернизме имеет приоритет среди других методов познания. Такое внимание к герменевтическому методу обуславливает его использование во многих научных дисциплинах. Во-вторых, в философии постмодернизма герменевтика предстает не столько искусством толкования текстов, сколько онтологическим учением. Понятие текста получает онтологическое значение и рассматривается как универсальная субстанция. В-третьих, в постмодернизме герменевтика заменяет эпистемологию. Теоретики постмодернизма развивают идею М. Хайдеггера о господстве герменевтики над эпистемологией: «понимание и толкование составляют экзистенциальное устройство бытия» [21, с. 164]. Понимание трактуется не только как способ познания, но и как способ существования человека.

Интерпретация позволяет полно представить текст культуры на всех уровнях его структуры, проникнуть в его глубинный смысл, структурировать неясные, противоречивые формы произведения, понять характер и психологию автора.

Общее понятие текста культуры

Понятие «текст культуры» является для нас базовым. Как следует из имени данного понятия, при его определении – дефиниции или экспликации – должна реализовываться операция ограничения понятия. Кажущаяся простота этой логической операции нередко приводит к отождествлению понятий «текст культуры» и «художественный текст», что не всегда является правомерным. Также при определённых условиях понятия «текст культуры» и «культурный текст» могут быть тождественными.

Н. А. Симбирцева отмечает, что термин «текст культуры» «предполагает процесс прочтения событий, действий, фактов, артефактов и их последующее осмысление субъектом культуры, употребляется как очевидный и воспринимается в большинстве случаев как естественное явление, не требующее контекстуального пояснения» [19, с. 27]. Однако анализ научных публикаций помо-

гает выявить следующие специфические признаки текста культуры: 1) текст культуры не всегда является материальным объектом; 2) этот объект обязательно является носителем определённой информации; 3) эта информация обязательно должна обладать определённым смыслом; 4) передача информации может осуществляться с помощью некоторой последовательности знаков; 5) текст культуры направлен на определённую символизацию культурного явления или феномена; 6) текст культуры предполагает визуальное прочтение информации, содержащейся в объекте. Данные характеристики текста культуры позволяют чётко определить понятие «текст культуры».

«Метод культурологической интерпретации открывает возможность прочесть историко-культурный контекст, окружающий текст культуры: получить представление о тенденциях времени, настроениях общества, веяниях моды, социально-культурных практиках, нравах, обычаях, традициях. Средства, предназначенные для хранения и передачи информации, сами становятся значимым объектом и для археолога, и для историка, и для культуролога, так как имеют историческую и культурную значимость. Объекты культуры заключают в себе информацию об эпохе, времени, месте, личности, требующую системного прочтения, декодирования и осмысления» (Н. А. Симбирцева [19, с. 27]).

Поскольку в содержании понятия «текст культуры» обнаруживается информационная составляющая, то при анализе таких текстов широко применяется информационный подход. В широком смысле такой подход обозначает исследование любой информации любыми средствами. С этой точки зрения между понятиями «артефакт», «текст культуры», «контент» наблюдается сильная корреляция. Заметим, что слово «контент» – это прямая калька с английского слова «content», означающего «содержание, содержимое». Контент – это любое информационное наполнение чего-либо (картинки, текста, видеоролика и т. д.). В таком случае указанная корреляция проявляется следующим образом: артефакт – это носитель информации, текст культуры – символическая информация, считываемая с артефакта, контент – содержание этой информации.

При всех описанных условиях возникает необходимость пополнения арсенала исследовательских средств специальными методами. Отсюда внимание современной философии к герменевтическому методу.

Герменевтика Ж. Деррида

В философии Ж. Деррида понятие текста предельно расширяется: «нет ничего, что было бы вне текста» [9, с. 448]. Вся реальность, по Деррида, вписана в текст. И самосознание личности также уподобляется «сумме текстов», вступающих во взаимодействие с иными текстами, которые образуют культуру. Так, человек становится частью познаваемой реальности. Текст содержит всю историю мира, в каждой его строке «разбивается, прежде чем стать единым, смысл мира... <...> каждая страница сама собой связывается в единый текст истины» [11, с. 19]. Такое понимание текста противоречит всем предшествующим традиционным философским представлениям.

В классической философии текст содержит в себе онтологически заданный смысл, создаваемый и воспринимаемый субъектом соответственно культурной парадигме. Письменность не имеет самостоятельного статуса и только представляет смыслы, обнаруживаемые философией. Деррида заявляет о суверенитете письменности, понимаемом предельно широко. Письменность включает в себя не только *графическую* запись, но и речь, музыку, живопись (а сегодня это и *фотография*, *кинематография* и т. д.), скульптуру, танец (*хореография*), а также любое различающее действие, движение, в том числе мысль, сознание, бессознательное, опыт вообще. Письмо – это «всё то, что делает возможной запись как таковую» [9, с. 122].

Философски осмысливая текст, особенно литературное письмо, Деррида приходит к выводу, что значение знаков в тексте бесконечно изменчиво. Любой знак может быть процитирован, закавычен, он порождает бесконечное множество интерпретаций, новых контекстов. Всё существует внутри текста, следовательно, реальность есть текст, пересматривая который можно открыть новые понятия и смыслы. Деррида полагает, что духовная жизнь человека и общества познаётся через раскрытие многозначности текста. Понимание входит в структуру самого бытия: от того, как люди понимают друг друга, различные культуры, зависит их жизнь. Кроме того, расширенное понятие текста, которым может быть история, жизнь человека (народа, природы и т. д.), даёт множество знаков, которые необходимо понять для создания картины мира. Иначе говоря, история культуры может быть представлена через герменевтическое исследование письма. Так, в учении Деррида интерпретация становится специфическим родом бытия: «Каждая

реальность переживается, воспринимается как система различий в смысле существующих отсылок к чему-то другому. И в этом смысле каждая реальность является текстовой по своей структуре...» [8, с. 11]. По существу, речь идёт о герменевтическом анализе как об особой форме познания смысла знаков любого вида мыслительной деятельности, позволяющей обнаружить сущностные черты бытия.

Для переосмысления реальности как текста и его интерпретации нужны новые понятия и методы. У Деррида таковым становится метод деконструкции. Это отличный от традиционного подход к анализу текстов. Всё, связанное с текстом: его организация как замкнутого круга, линейный порядок построения, – всё должно быть деконструировано. Необходимы другие варианты конструирования текста, чтобы разорвать круг текста, преодолеть линейность и монологичность. Текст отсылает к другому тексту и сам представляет собой материал для цитирования. Деррида сравнивает деконструкцию с генеалогией понятий, потому что она всегда нацелена на поиск истоков, обращается к истории возникновения и существования смыслов понятий.

Новое прочтение уже знакомых текстов Деррида основано на истолковании, интерпретации знаков. Письмо – это след, указывающий на скрытое содержание. Поиск того, что замещается следом, бесконечен. Закрытие книги не является пределом, мы возвращаемся к тексту, но этот возврат ломает его пределы: «...возвращение к книге нас в ней не замыкает. Оно есть момент блуждания, оно повторяет эпоху книги, цельность её подвешенности между двумя письмами, её отступление и то, что в ней сохраняется» [10, с. 369]. Возврат понимается Деррида как круговое движение, в котором обнаруживаются новые связи и смыслы.

Деррида уподобляет текст лабиринту, в котором при круговом движении все выходы из него замкнуты и который сам их открывает. Следовательно, истина множественна: смыслы раскрываются бесконечно в процессе понимания текста.

Кроме того, толкование идеи текста зависит от личности комментатора, его личностного подхода: «Письмо никогда не будет простой “картинкой слова”. Оно творит смысл, записывая его, поверяя его гравюре, борозде, рельефу, поверхности, которая должна быть, в соответствии с нашими желаниями, бесконечно передаваемой» [11, с. 22].

Таким образом, в работах Деррида герменевтический анализ высвобождает и открывает новые



смыслы культуры, создаёт иной взгляд на мир и человека.

Герменевтика М. Фуко

Герменевтический метод имеет онтологический статус в работах М. Фуко. Идея целостности культуры как совокупности текстов лежит в основе его работы «Археология научного знания». Если в каждом тексте можно обнаружить различные аспекты бытия, то герменевтика способна дать новую картину мира. Все тексты напрямую или косвенно связаны и образуют особый мир одного повествования, где они выступают в определённой связи и иерархии. Когда исследователь «пытается обнаружить в самой ткани документа указания на общности, совокупности, последовательности и связи» [20, с. 10], он не ограничивается только представлением о явлении или объекте, реконструируется всё общество, в котором документ существовал.

Выявить существующую общность текстов Фуко предлагает с помощью базисного понятия «событие», означающего каждое конкретное высказывание. Анализ текста должен быть сосредоточен на обнаружении уникальности самого высказывания, которое не исчерпывается ни языком, ни смыслом. Событие самодостаточно и существует «в поле памяти» или исторических документах. Другими словами, за высказываниями субъекта стоит не только его сознание, но и исторические условия существования, которые не зависят от субъекта.

Герменевтический анализ текста, полагает Фуко, раскрывает и восстанавливает более глубокое, чем существующее, невидимое, «изначальное» его содержание. Текст требует обращения к его «внутреннему пространству», к языку. Под внешним покровом слов, чувств, знаков развёртывается их внутреннее содержание. Целью комментария становится выявление за читаемым языком «глубочайшего значения исходного Текста», в котором мерцает «загадочное, однообразное, навязчивое, изначальное бытие знаков».

Фуко называет герменевтику совокупностью знаний и приёмов, позволяющих раскрыть смысл знаков. Процесс раскрытия истории философ видит в проникновении в смысл слова. Памятники слова, язык составляют главнейший материал для исследователя. Начиная с XIX века философия и наука, считает Фуко, занимаются толкованием слов, желая сломать все принудительные способы выражения, вновь обратиться к тому, что

говорится сквозь них: «“Капитал” – это толкование “стоимости”, весь Ницше – это толкование нескольких греческих слов, Фрейд – толкование безмолвных фраз» [там же, с. 256]. Цель современного толкования текста – оживить «забытую душу» слова: «расшевелить слова, которыми мы говорим, выявить грамматический склад наших мыслей, развеять мифы, которые одушевляют наши слова, вновь сделать звучным и слышимым то безмолвие, которое всякая речь уносит с собой, когда она выражает себя» [там же, с. 321]. Герменевтический анализ текста открывает иные грани бытия: «И все эти настойчивые знаки взывали ко второму языку – языку комментария, толкования, учёности – для того, чтобы заставить заговорить и привести наконец в движение спящий в них язык» [там же, с. 109]. Интерпретатор становится «археологом знания», при изучении текста он погружается в мир различных событий, определяя их специфику и значимость.

Герменевтика как метод анализа текстов культуры

Обращение постмодернистов к философской герменевтике вызвано желанием доказать, что бытие человека заключается в понимании. Понимание трактуется не только как способ познания, но и как способ существования человека. С этой точки зрения в философии постмодернизма герменевтический метод как действенный способ познания бытия имеет онтологическое значение.

Философы постмодернизма убеждены, что подход к тексту нужно осуществлять с личностных позиций и символизированный круг должен открываться через предмет понимания смысла в самом себе. Понимание – есть самопонимание, так как в проявлении чужой индивидуальности не может выступать ничего такого, чего не было бы в познающем субъекте. Интерпретатор может усмотреть в понимаемом материале то, что уже есть в нём самом. Цель понимания состоит в перенесении смысловой связи из другого мира (исторического, личностного) в свой собственный.

Человеческий опыт истины философы рассматривают шире, чем область научного познания. Во всех формах духовно-практического освоения мира (политика, искусство, нравственность, историческая традиция и т. д.) человек имеет дело не только с объективным познанием, но также с субъективным переживанием истины. Истина, по убеждению мыслителей, это не только характеристика познания, но и характеристика бытия. Она

не может быть целиком схвачена при помощи метода, а может лишь приоткрыться понимающему осмыслению. Преимущественный способ свершения истины – искусство понимания текста. Отсюда вытекают превосходство толкования, преимущества герменевтики.

Понимание, полагает Фуко, задаётся личностным опытом человеческого «Я», следовательно, в результате процесса понимания неизбежно создаётся собственный авторский текст.

Метод «археологии знания» Фуко, по существу, является герменевтическим методом. Убеждение философа, что познание движется от внешнего к внутреннему, от знаков, лишь означающих некоторое содержание, к самому содержанию, находится в русле классической герменевтики. Мир покрыт знаками, нуждающимися в расшифровке.

Модель процесса понимания у Фуко представляет собой круговую структуру герменевтического познания. В герменевтическом круге образуется общее видение благодаря слиянию «горизонтов» понимания – «горизонта текста» и «горизонта интерпретатора». Так, в герменевтике Фуко сливаются объективное и субъективное, создавая новое представление о мире.

В определении Г. Гадамера, текст – поле, на котором происходит игра смыслов. Текст не имеет собственного смысла, смысл появляется в результате интерпретации. Другими словами, смысл – это свойство не самих вещей, а нашего способа познания вещей.

Воссоздание минувшего возможно с помощью художественной интуиции, способной дать достоверное изображение душевного состояния. И уже после этого подлинность открытия будет подтверждена исторически конкретным содержанием.

Сформулированное Делёзом концептуальное для постмодернизма понятие «ризомы» наиболее полно раскрывается в его связи с герменевтическим методом. С помощью понятия ризомы соединяются различные характеристики художественного произведения, отражается многообразие смыслов и ценностей современной культуры.

В «ризоматической» культуре осуществляется иной тип творчества, произведение способно реализовывать принципиально иной тип связей. При отсутствии центра множественные события, точки бесструктурно и запутанно связаны между собой, что предполагает индивидуальное восприятие текста. Уподобление текста «ризоме» вводит в него различные измерения и порядки, которые

в определённый момент могут стать точками перелома философского дискурса. В таких переломных точках языковой сети обнаруживается несовместимость понятий и типов высказывания, функционирующих в определённом культурном пространстве. В новой модели культуры существующие понятия и категории становятся базовыми для создания новых смыслов, идей, новой культурной парадигмы.

Герменевтика и субъект познания

Ещё одной особенностью герменевтического метода в постмодернизме становится усиление внимания к сфере сознания субъекта познания. Объективистский подход к герменевтическим принципам сменяется субъективистским. Речь идёт о том, что акцент поиска идеи, заложенной автором текста, перемещается на смысл, который является сферой переживания, опыта интерпретатора. Следовательно, ставится задача видеть и изучать явление как внутренне соотнесённое с человеческой субъективностью. Интерпретатор открывает символизированный круг через предмет познания смысла в самом себе.

Представители постмодернизма рассматривают герменевтику как искусство понимания чужой индивидуальности, то есть объектом интерпретации становится человеческий дух. Воссоздание прошлого возможно лишь через понимание психологии автора, его менталитета, образа жизни и т. д. Человек раскрывает сущность явлений через понимание того, что люди переживали, творя историю.

Виднейшие представители постмодернизма размышляют о механизмах интуитивного постижения сущности слова. Интуиция есть внерациональный процесс осознания бессознательного. Переход в сферу сознания элементов из бессознательного достигается посредством языка. Сознание есть раздвоение субъективного на «Я» и «не-Я», которое достигается посредством вербализации. Субъект выделяет себя из окружающей среды и противопоставляет ей себя. Субъективное сознание, отрешившись от себя, может вернуться к себе и воспроизвести свой внутренний мир с помощью языка.

Итак, современное информационное общество находится в состоянии культурной революции, которая есть не одномоментный акт, а длительный процесс. Он сопровождается радикальной перестройкой и переоценкой всех ранее существовавших идеалов, культурных норм, ценностей



и культурных паттернов. Определённым инструментом в руках человека выступает информационная культура, которая в широком смысле сыграла большую роль в развитии цивилизации, способствуя преобразующей деятельности человека. И этот инструмент оказался способным нести в себе как созидательную, так и разрушительную силу.

Задачи философской герменевтики, с её трактовкой понимания как способа существования человека, наиболее близки культуре техники, технологий и информации. Благодаря своей широкой функциональности герменевтический метод в философии постмодернизма рассматривается как один из наиболее значимых методов современного анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Араб-Оглы Э. А. Постиндустриальное общество // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 497–498.
2. Арташкина Т. А. Специфика управления российским образованием в современных условиях // Профессиональное образование в современном мире. 2018. Т. 8, № 2. С. 1750–1760.
3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социологического прогнозирования. М.: Academia, 1999. 786 с.
4. Варыгин Д. В. Проблема понимания в современной герменевтике // Российский гуманитарный журнал. 2012. № 1. С. 23–27.
5. Гаврилина Л. М. Калининградский текст как метатекст культуры // Кантовский сборник. 2010. № 3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradskiy-tekst-kak-metatekst-kultury> (Дата обращения: 17.11.2017).
6. Глазьев С. Ю. Выбор будущего. М.: Алгоритм, 2005. 350 с.
7. Гурко Е. Жак Деррида. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. 367 с.
8. Деррида Ж. Введение в деконструкцию // Московские лекции. Свердловск, 1991. С. 6–46.
9. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 540 с.
10. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 432 с.
11. Деррида Ж. Сила и значение // Письмо и различие. М., 2000. С. 9–56.
12. Дьяков А. В. Мишель Фуко и его время. СПб.: Алетейя, 2010. 668 с.
13. Иглтон Т. Теория литературы. Введение / под ред. М. Маяцкого. М.: Территория будущего, 2010. 296 с.
14. Кондратьев Н. Д. Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения: избранные труды. М.: Экономика, 2002. 765 с.
15. Львов Д. С. Эффективность управления техническим развитием. М.: Экономика, 1990. 255 с.
16. Маклюэн Г. М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
17. Митрошенков О. А. Что придёт на смену постмодернизму? // МЕТАМОДЕРН: журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/chto-prividet-na-smenu-postmodernizmu/> (Дата обращения: 17.11.2017).
18. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 416 с.
19. Симбирцева Н. А. Культурологический потенциал категории «текст культуры» // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 27–32.
20. Фуко М. Слова и вещи. Археология научного знания. СПб.: Гуманитарная литература, 1994. 321 с.
21. Хайдеггер М. Время и Бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 468 с.
22. Царёва Н. А. Проблема философии культуры русского символизма и европейского постмодернизма. Владивосток: ВГУЭС, 2010. 390 с.

Об авторах:

Арташкина Тамара Андреевна, доктор философских наук, профессор Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690091, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0001-7806-7182**, tam.artand@gmail.com

Царёва Надежда Александровна, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Дальневосточный государственный технический рыбохозяйственный университет (690087, г. Владивосток, Россия), **ORCID: 0000-0002-6179-3978**, nadezda58@rambler.ru

REFERENCES

1. Arab-Ogly E. A. Postindustrial'noye obshchestvo [Postindustrial Society]. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1989, pp. 497–498.
2. Artashkina T. A. Spetsifika upravleniya rossiyskim obrazovaniem v sovremennykh usloviyakh [The Specificity of Management of Russian Education in Present-Day Conditions]. *Professional'noe obrazovanie v sovremennom mire* [Professional Education in the Modern World]. 2018. Vol. 8, No. 2, pp. 1750–1760.
3. Bell D. *Gryadushchee postindustrial'noe obshchestvo: opyt sotsiologicheskogo prognozirovaniya* [The Future Post-industrial Society: An Experience of Social Prognosis]. Moscow: Academia, 1999. 786 p.
4. Varygin D. V. Problema ponimaniya v sovremennoy hermenevtike [The Issue of Understanding in Modern Hermeneutics]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal* [Russian Humanitarian Journal]. 2012, pp. 23–27.
5. Gavrilina L. M. Kaliningradskiy tekst kak metatekst kul'tury [The Kaliningrad Text as a Meta-Text of Culture]. *Kantovskiy sbornik* [Kantian Compilation]. 2010. No. 3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradskiy-tekst-kak-metatekst-kul'tury> (17.11. 2017).
6. Glazyev S. Yu. *Vybor budushchego* [The Choice of the Future]. Moscow: Algoritm, 2005. 350 p.
7. Gurko E. *Zhak Derrida. Dekonstruksiya: teksty i interpretatsiya* [Jacques Derrida. Deconstruction: Texts and Interpretation]. Minsk: Ekonompress, 2001. 367 p.
8. Derrida Zh. Vvedenie v dekonstruktsiyu [Derrida, Jacques. Introduction to Deconstruction]. *Moskovskie lektsii* [Moscow Lectures]. Sverdlovsk, 1991, pp. 6–46.
9. Derrida Zh. *Grammatologiya* [Derrida, Jacques. Grammatology]. Moscow: Ad Marginem, 2000. 540 p.
10. Derrida Zh. *Pis'mo i razlichie* [Derrida Jacques. Writing and Difference]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2000. 432 p.
11. Derrida Zh. Sila i znachenie [Derrida Jacques. Strength and Importance]. *Pis'mo i razlichie* [Writing and Difference]. Moscow, 2000, pp. 9–56.
12. Dyakov A. V. *Mishel Fuko i ego vremena* [Michel Foucault and his Time]. St. Petersburg: Aleteyya, 2010. 668 p.
13. Iglton T. *Teoriya literatury. Vvedenie* [Eagleton T. The Theory of Literature: Introduction]. Ed. by M. Mayatskiy. Moscow: Territoriya budushchego, 2010. 296 p.
14. Kondratyev N. D. *Bol'shye tsikly kon'yunktury i teoriya predvideniya: izbrannye trudy* [Large-Scale Cycles of Economic Activity and Theory of Foresight: Selected Works]. Moscow: Ekonomika, 2002. 765 p.
15. L'vov D. S. *Effektivnost' upravleniya tekhnicheskimi razvitiem* [The Efficiency of Management of Technological Development]. Moscow: Ekonomika, 1990. 255 p.
16. Maklyuen G. M. *Ponimanie media. Vneshnie rasshireniya cheloveka* [McLuhan G. M. Understanding Media: The Outward Extensions of Man]. Moscow; Zhukovskiy: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003. 464 p.
17. Mitroshenkov O. A. Chto pridet na smenu postmodernizmu? [What will Come to Replace Postmodernism?]. *METAMODERN: zhurnal o metamodernizme* [METAMODERN: Journal on Meta-Modernism]. URL: <http://metamodernizm.ru/chto-pridet-na-smenu-postmodernizmu/> (17.11. 2017).
18. Mol' A. *Sotsiodinamika kul'tury* [Moles A. The Socio-dynamics of Culture]. Moscow: LKI publ., 2008. 416 p.
19. Simbirtseva N. A. Kul'turologicheskiy potentsial kategorii «tekst kul'tury» [The Culturological Potential of the Category “Text of Culture”]. *Chelovek v mire kul'tury* [The Human Being in the Context of Culture]. 2013. No. 3, pp. 27–32.
20. Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya nauchnogo znaniya* [Foucault M. Words and Things. Archaeology of Scientific Knowledge]. St. Petersburg: Gumanitarnaya literatura, 1994. 321 p.
21. Khaydegger M. *Vremya i bytie* [Heidegger M. Time and Being: Articles and Speeches]. Moscow: Respublika, 1993. 468 p.
22. Tsareva N. A. *Problemy filosofii kul'tury v russkom simvolizme i evropeyskom postmodernizme* [The Problem of the Philosophy of Culture of Russian Symbolism and European Postmodernism]. Vladivostok: Vladivostok State University of Economics, 2010. 390 p.

About the authors:

Tamara A. Artashkina, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Arts and Design of the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (690091, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0001-7806-7182, tam.artand@gmail.com

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social-humanitarian Disciplines, Far Eastern State Technical Fisheries University (690087, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-6179-3978, nadezda58@rambler.ru



О. В. ПЕРВУШИНА, Н. В. КРЮЧКОВА

*Алтайский государственный институт культуры
г. Барнаул, Россия*

ORCID: 0000-0003-0407-5096, agaki-pervushina@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5141-7856, kruchkova-nina@yandex.ru

Контекстный подход в системе музыкального образования в высшей школе

В статье рассматриваются условия организации контекстного обучения магистрантов направления «53.00.00. Музыкальное искусство» в высшей школе с точки зрения продуктивности развития профессионально-интегрированной личности, объединяющей в себе аналитические, педагогические, исполнительские и творческие компоненты. Требования к содержанию магистерской подготовки по инструментальному исполнению рассматриваются применительно к профессиональной среде – контексту, выступающему пространством включения на первичных стадиях обучения в деятельность музыкально-исполнительского коллектива. Внимание акцентируется на результатах образовательной деятельности, которые проявляются за пределами аудиторных форм обучения. Значение контекстного подхода состоит в том, что в процессе его применения происходит трансформация учебной деятельности магистра в профессиональную на основе актуализации самостоятельной работы. При реализации образовательной программы самостоятельная работа магистранта рассматривается как одна из форм осуществления контекстного подхода. Анализируются смысл и назначение самостоятельной работы, помещённой в контекстную среду образовательного типа. Её организация является эффективной, если осуществляется в творческо-производственной среде, за рамками аудиторных занятий, посредством включения магистранта-исполнителя в творческий процесс (репетиционный, обучающий, исполнительский, аналитический), связанный с деятельностью профессионального музыкального коллектива, объединения, сообщества. Профессиональный музыкальный коллектив рассматривается как обладающий необходимым потенциалом формирования профессионально-интегрированной личности.

Ключевые слова: музыкальное образование, профессионально-интегрированная личность, контекстный подход, самостоятельная работа студента, музыкальная исполнительская деятельность.

Для цитирования: Первушина О. В., Крючкова Н. В. Контекстный подход в системе музыкального образования в высшей школе // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 137–143.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.137-143.

OLGA V. PERVUSHINA, NINA V. KRYUCHKOVA

Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russia

ORCID: 0000-0003-0407-5096, agaki-pervushina@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-5141-7856, kruchkova-nina@yandex.ru

The Contextual Approach in the System of Musical Education in Institutions of Higher Education

The article examines the conditions of the organization of the context-based education of graduate students in the direction students in the category of “53.00.00. The Art of Music” in institutions of higher education from the angle of the productivity of development of a professionally integrated personality combining analytical, pedagogical, performance and creative components within himself. The requirements for the content of graduate school training in instrumental performance are examined in their application to the professional milieu – the context presenting itself in the role of the space of involvement into the activities of the performing musical ensemble in the primary states of instruction. Attention is accentuated towards the results of the educational process, which are revealed beyond the limits of auditory forms of instruction. The significance of the context-based approach lies in the fact that in the process of its application there occurs a transformation of the graduate student’s educational activities into professional

activities on the basis of actualization of his independent work. When the educational program is realized the graduate student's independent work is perceived as one of the forms of carrying out the context-based approach. The meaning and purpose of independent work placed into a context-based milieu of the educational variety are analyzed. Its organization becomes effective if it is realized in a creative and productive milieu, beyond the frameworks of auditory classes and lessons, by means of involvement of the performing musician into the creative process (rehearsals, instruction, performance and analysis) connected with the activities of professional musical ensembles, organizations or communities. Professional musical ensembles are perceived to possess the indispensable potential for formation of professional integrated personalities.

Keywords: musical education, professionally integrated personality, contextual approach, independent work of a student, musical performance activity.

For citation: Pervushina Olga V., Kryuchkova Nina V. The Contextual Approach in the System of Musical Education in Institutions of Higher Education. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 137–143. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.137-143.

Модернизация современной художественной практики и музыкальной культуры как одной из традиционных её сфер, – появление новых стилей и форм, институциональных изменений в художественной среде и инновационных авторских проектов; включение творческого продукта, созданного на неспециализированной художественной основе, в контекст профессионального искусства; возникновение новых областей музыкальной деятельности в условиях мультимедиа и др., – актуализирует необходимость инновационных подходов в подготовке выпускников образовательных учреждений по направлениям музыкального искусства.

Современная профессиональная художественная деятельность, связанная с музыкальным искусством, выдвигает ряд требований к уровню подготовленности магистрантов. Содержание обозначенных в стандартах требований нацелено не только на повышение их исполнительского уровня в различных модусах (соло, в составе ансамбля, оркестра), но и на активизацию личностного, творческого проявления молодых людей как субъектов вариативной и инновационной творческой деятельности; готовности к разработке и самостоятельному осуществлению творческих проектов; педагогической развивающей музыкально-художественной деятельности на различных уровнях образования [6].

Требования к современному специалисту обусловлены необходимостью выполнения им целого комплекса профессиональных моделей поведения как исполнителя, создателя, педагога, аналитика-исследователя в рамках своей

профессиональной деятельности. Многогранность и вариативность знаний, умений, навыков достигается специальной подготовкой магистрантов. В её основе лежит компетентностная модель, которую отличают многообразные грани музыкального исполнительства (выступления в качестве концертного исполнителя, ансамблиста и концертмейстера, игра на музыкальных инструментах в оркестрах, ансамблях), а также музыкальная педагогика; научные исследования в области музыкального искусства; музыкальное просветительство; руководство творческим коллективом; административная работа в учреждениях культуры, организациях, осуществляющих образовательную деятельность, в студиях, центрах народного творчества, домах народного творчества. Вместе с тем проблема реализации компетентностной модели обучения продолжает оставаться дискуссионной. Так, исследователь М. Г. Круглова [5] обращает внимание на то, что профессиональная подготовка современного музыканта не должна ограничиваться только формированием профессиональных компетенций исполнителя. Она обязана включать области научных исследований музыкально-художественных процессов, ориентацию на проблемы развития современной музыкальной культуры и сохранение глубокой связи с отечественным и мировым музыкальным культурным наследием. Эта многослойность и вариативность обусловлена требованиями современной художественной практики к выпускнику-магистру, конечная цель которой, на наш взгляд, состоит в формировании *профессионально-интегрированной личности*.



Проблема вариативности подготовки магистранта как универсального музыканта (профессионально-интегрированной личности) не является абсолютно новой, она восходит к традициям отечественной музыкальной культуры XIX века. Универсализм личности воплотился в творчестве и судьбе выдающихся музыкантов, таких как Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев и других, которые проявили себя многосторонне – как педагоги, исполнители, композиторы, исследователи. Этот подход к воспитанию музыканта был продолжен и получил развитие в советском музыкальном образовании, но впоследствии, как отмечают исследователи А. С. Базиков, Е. Р. Сизова, Л. А. Рапацкая, с постепенным утверждением и доминированием в высшем музыкальном образовании принципа специализации (исполнитель, музыковед, дирижёр и др.), эти традиции во многом были утрачены [1; 7; 8]. Соответственно, установка на более узкую специализацию не только ограничивает личность музыканта-исполнителя, вариативность возможностей профессиональной адаптации и трудоустройства, но и не отвечает запросам времени, которые отражают доминанту современной инновационной культуры. Наряду со слоем массовых форм вектор движения определяют тенденции, связанные с запросом на сложноструктурированную профессиональную личность, обладающую способностью к многофункциональной, многоаспектной художественной деятельности в различных культурных средах и умением подходить к решению проблем на различных творческих и профессиональных уровнях.

Образовательная парадигма современности обуславливает рассмотрение концепта «универсальности» в контексте инновационной культуры. Магистратура в современных художественных вузах, согласно государственным образовательным стандартам, ориентирована на решение данной проблемы, но требования реальной образовательной практики во многом сложнее, вариативнее и предполагают различные подходы. Практика высшего художественного образования свидетельствует о том, что большинство вузов в магистерской подготовке разделяют научно-ориентированные и практико-ориентированные программы, то есть содержание магистерских программ определяется концепцией магистратуры либо как подготовка научно-исследовательских кадров, либо как

специализированная прикладная подготовка. Иными словами, вуз самостоятельно определяет, кого он будет готовить: магистрантов-учёных, педагогов или специалистов художественной практики. Государственные требования к уровню подготовки магистрантов предоставляют вузам большие возможности в плане индивидуализации обучения, наделяя их правом определения содержания программ специализированной подготовки.

Магистерские программы направлений подготовки «53.00.00. Музыкальное искусство» содержат разнообразные виды профессиональной деятельности, что соответствует концепции подготовки *профессионально-интегрированного* специалиста. Такой широкий спектр видов деятельности и компетенций объективен и востребован художественной практикой, о чём мы приводили доводы выше. Соответственно, это обстоятельство ставит задачу активного привлечения образовательными учреждениями субъектов профессиональной среды (работодателей) к формированию и реализации магистерских программ. Это позволит скорректировать портрет выпускника-магистра как *профессионально-интегрированной личности* посредством структурирования компетенций с выявлением компонентов профессиональной направленности. Такой подход помогает оценить результаты и степень эффективности обучения через трудоустройство выпускника-магистра.

Необходимым потенциалом, обеспечивающим выход на широкий спектр видов профессиональной деятельности, обладает *контекстный подход* в обучении. Его цель и назначение заключаются в акцентировании внимания на результатах образовательной деятельности, которые проявляются именно в профессиональной среде, за пределами аудиторного, академического типа образования. По мысли А. А. Вербицкого, основателя данного подхода, контекстным является такое обучение, в котором последовательно моделируется предметное и социальное содержание будущей профессиональной деятельности студентов [2]. Пространство реализации этого подхода – сфера будущей профессиональной деятельности музыканта-магистранта-исполнителя – музыкальный исполнительский коллектив, учебно-воспитательный коллектив, формы музыкальной индустрии, формы аналитико-исследовательской художественной деятельности и др. Основное

назначение контекстного обучения – включение обучающегося в профессиональный контекст его будущей деятельности уже в процессе академического этапа образования. Иными словами, профессиональное знание должно усваиваться в контексте собственного практического действия – в рамках самостоятельной работы.

Организацию самостоятельной работы магистранта, на наш взгляд, можно рассматривать как одну из форм осуществления контекстного подхода в обучении. Потенциал этой образовательной формы не раскрыт достаточно полно в научной литературе и системно не осмыслен. Проблема организации самостоятельной работы, которая занимает в образовательной программе магистратуры значительную долю часов, получает отражение в современных исследованиях, где поднимаются вопросы пересмотра подходов, принципов, форм и методов данного вида образовательной деятельности, а также педагогического взаимодействия и формата самостоятельной деятельности обучающегося. Многие исследователи отмечают, что самостоятельная работа часто понимается в рамках вузовской подготовки как вспомогательная, второстепенная, менее значимая, чем аудиторные занятия, что она является репродуктивной, слабо ориентированной на исследовательскую, творческую деятельность [4, с. 134]. Принцип организации самостоятельной работы в рамках контекстного подхода должен рассматриваться как определяющий в целях формирования именно *профессионально-интегрированной личности*, подготовленной к целому спектру видов деятельности в условиях художественной практики. Реализация этого принципа должна осуществляться преимущественно в творческо-производственной среде, за рамками аудиторных форм обучения посредством включения магистранта-исполнителя в процесс творческой (репетиционной, обучающей, исполнительской, аналитической) деятельности профессионального музыкального коллектива, объединения, сообщества. Не любая институциональная форма в музыкальной практике обладает потенциалом профессиональной среды, которая мотивирует, создаёт условия, актуализирует определённые профессиональные навыки и выдвигает систему профессиональных ожиданий. Поэтому одним из условий эффективной реализации магистерской программы является предварительная ра-

бота вуза по определению и поиску адекватной задачам образования профессиональной среды – *контекста*, вхождение в который означает реализацию одного из ключевых этапов обучения. На наш взгляд, с учётом выхода на контекстный уровень динамика образовательного процесса должна выстраиваться следующим образом: первый уровень – учебная деятельность академического типа; второй уровень – учебно-проблемная деятельность практического типа (организация всех видов практик, научно-исследовательская работа); третий уровень – учебно-профессиональная деятельность, которая требует погружения обучающегося в реальную профессиональную среду (контекст). Отличие третьего уровня состоит в том, что обучающийся становится на позицию профессионала: из объекта обучения он превращается в субъект профессиональной деятельности. Но это достижимо только тогда, когда обеспечен процесс преемственности между всеми уровнями обучения, когда динамика образовательного процесса выстраивается на основе принципа эволюции как движения по усложнению контекста: от академической учебной деятельности по освоению профессиональных компетенций через учебно-проблемную к профессиональной. Именно третий уровень – качественно иной уровень обучения, актуализирующий самостоятельность, личностное включение в профессиональную деятельность, обеспечивающий условия трансформации учебной деятельности в профессиональную деятельность специалиста.

Принцип организации самостоятельной работы в процессе обучения магистранта является определяющим при формировании готовности к многосторонней, универсальной и вариативной профессиональной музыкально-педагогической, музыкально-исполнительской, научно-исследовательской деятельности. Его реализация осуществляется через включение магистранта-исполнителя в процесс творческой (репетиционной, обучающей, исполнительской) деятельности профессионального музыкального коллектива. Именно такой коллектив представляет собой уникальную профессиональную творческую среду, в которую с первых лет обучения погружаются магистры. Самостоятельное внеаудиторное обучение, нацеленное на воспроизведение форм реальной профессиональной деятельности, даёт возможность магистранту



не только получить необходимые знания, умения, навыки, но и активизирует его личностное профессиональное самоопределение за пределами аудиторных занятий. На наш взгляд, профессиональный музыкальный коллектив обладает необходимым потенциалом в достижении образовательной цели – формировании профессионально-интегрированной личности.

Во-первых, в рамках деятельности коллектива осуществляется самостоятельная подготовка магистранта в области исполнительской деятельности (магистрант-исполнитель), что предполагает совершенствование инструментальных умений и навыков и связанных с ними способностей. Магистрант формирует собственный исполнительский репертуар под руководством творческого коллектива – музыкантов-профессионалов. В основе этого процесса лежит принцип партнёрства. Здесь происходит накопление репертуарного багажа посредством системно организованной самостоятельной работы. С этой целью используется комплекс форм самостоятельной работы: выполнение конкретных заданий по репертуару индивидуального плана магистранта (определение наиболее целесообразных приёмов работы над качеством звука, штрихами, подбор рациональной аппликатуры и др.); чтение с листа, эскизное ознакомление с произведением; подробный анализ музыкального произведения (общий, музыкально-теоретический, исполнительский).

Во-вторых, организуется самостоятельная подготовка в области музыкальной педагогики (магистрант-педагог). В исполнительском коллективе магистранту предоставляются широкие возможности аналитического уровня, развивающие самостоятельность мышления, необходимую для осуществления педагогической и научно-методической деятельности, так как музыкант-педагог должен обладать умением не просто накапливать знания, а использовать полученный в аудиторные часы объём знаний для дальнейшего самостоятельного поиска. Именно в творческом коллективе перед магистрантом ставятся образовательные задачи поисково-исследовательской направленности: изучение художественных стилей композиторов, особенностей гармонии и аранжировки, методы эскизного освоения музыкальных текстов, работа с различными видами партитур и др. Также во время занятий в коллективе может быть проведён мониторинг и самоконтроль результатов усвое-

ния знаний, полученных в процессе аудиторных занятий. Педагог-музыкант формируется только на основе развития музыкального мышления, а для этого необходима профессиональная среда, в пространстве которой актуализируется познавательный процесс, задавая новые векторы развития. Именно в профессиональной (контекстной) среде осуществляется интегрированная связь научно-творческого знания с практикой музыкально-исполнительской деятельности посредством педагогического сопровождения и партнёрства.

В-третьих, в процессе творческой деятельности коллектива происходит формирование профессиональных компетенций магистранта, связанных с его творческой самореализацией как личности и музыканта (магистрант – творческая личность), охватывая все виды творческой деятельности коллектива от выбора репертуара до выступления с концертной программой. Магистрант включается в процесс сотворчества коллектива в той форме, которая соответствует требованиям его творческого развития. Особое внимание уделяется приобщению магистранта к искусству концертного исполнительства, что активизирует творческое воображение, образное мышление, способствует формированию индивидуальной манеры исполнения. Участие в деятельности ансамбля помогает расширить рамки инструментально-исполнительского опыта, способствует становлению профессионального мышления и развивает мотивацию к творческой самостоятельности.

В-четвёртых, закладываются профессиональные компетенции, связанные с научно-исследовательской деятельностью (магистрант-исследователь), так как формирование исследовательской культуры также является значимой составляющей профессионального портрета магистранта-исполнителя. Сфера методологии научного исследования в области музыкального искусства отличается своей спецификой, что ставит перед магистрантом и преподавателем задачу определения условий применения полученных знаний и активизации аналитического подхода к изучению музыкальных произведений, особенностей исполнения и интерпретации, методов анализа морфологии и динамики музыкальных процессов.

Таким образом, сегодня необходимо введение такого образовательного комплекса, где контекстный подход займёт ключевые позиции

с выходом на разработку «музыкальной концептологии» [3] как основы подготовки профессионально-интегрированной личности с целью методологического обеспечения образования по актуальным профилям музыкантов-специа-

листов, магистров нового типа, объединяющих в себе «аналитиков-исследователей, педагогов-методистов и творческих музыкантов – практиков» [3] для новых и многообразных сфер профессиональной музыкальной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базиков А. С. Музыкальное образование в современной России: основные противоречия и пути их преодоления: дис. ... д-ра пед. наук. Тамбов, 2002. 386 с.
2. Вербицкий А. А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. М.: Высшая школа, 1991. 207 с.
3. Горобец С. В. Контекстное обучение педагога-музыканта в гуманитарном вузе // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. Т. 200. С. 224–228.
4. Корина В. С. Организация самоподготовки студентов к вариативной профессиональной деятельности в классе фортепиано // Высшее образование в России. 2017. № 3. С. 133–140.
5. Круглова М. Г. Профессиональная подготовка музыканта широкого профиля как проблема современного музыкального образования // Universum: психология и образование. 2016. № 8. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26420782> (Дата обращения: 20.06.2018).
6. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство (уровень магистратуры): приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 11 августа 2016 г. № 984. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71375318/>.
7. Рапацкая Л. А. Культурологический подход как методологическая основа подготовки педагога-музыканта широкого профиля // Вопросы музыкальной культуры и образования. 2010. Вып. 7. С. 3–8.
8. Сизова Е. Р. Профессиональная подготовка специалистов в системе классического музыкального образования: дис. ... д-ра пед. наук. Челябинск, 2008. 450 с.

Об авторах:

Первушина Ольга Васильевна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой художественной культуры и декоративно-прикладного творчества, Алтайский государственный институт культуры (656055, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0003-0407-5096**, agaki-pervushina@yandex.ru

Крючкова Нина Владимировна, профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования, декан музыкального факультета, Алтайский государственный институт культуры (656055, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0002-5141-7856**, kruchkova-nina@yandex.ru

REFERENCES

1. Bazikov A. S. *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennoy Rossii: osnovnye protivorechiya i puti ikh preodoleniya: dis. ... d-ra ped. nauk* [Musical Education in Present-Day Russia: The Basic Contradictions and the Paths of Overcoming Them: Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogy]. Tambov, 2002. 386 p.
2. Verbitskiy A. A. *Aktivnoe obuchenie v vysshey shkole: kontekstnyy podkhod* [Active Learning in Institutions of Higher Education: A Contextual Approach]. Moscow: Vysshaya shkola, 1991. 207 p.
3. Gorobets S. V. *Kontekstnoe obuchenie pedagoga-muzykanta v gumanitarnom vuze* [Contextual Instruction of a Musical Pedagogue in Humanitarian Institutions of Higher Education]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Scholarly Works from the St. Petersburg State University of Culture and the Arts]. 2013. Vol. 200, pp. 224–228.



4. Korina V. S. Organizatsiya samopodgotovki studentov k variativnoy professional'noy deyatel'nosti v klasse fortepiano [Organizing Students' Individual Preparation in their Variable Professional Activities in a Piano Class]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. 2017. No. 3, pp. 133–140.
5. Kruglova M. G. Professional'naya podgotovka muzykanta shirokogo profilya kak problema sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Professional Training of a Multi-Skilled Musician as an Issue of Contemporary Musical Education]. *Universum: psikhologiya i obrazovanie* [Universum: Psychology and Education]. 2016. No. 8. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26420782> (20.06.2018).
6. *Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 53.04.01 Muzykal'no-instrumental'noe iskusstvo (uroven' magistratury): prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 11 avgusta 2016 g. № 984* [On the Approval of the Federal State Educational Standard of Higher Education in the Field of Preparation 53.04.01 Musical Instrumental Art (Master's Level): Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation (August 11, 2006; No 984)]. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71375318/>.
7. Rapatskaya L. A. Kul'turologicheskiy podkhod kak metodologicheskaya osnova podgotovki pedagoga-muzykanta shirokogo profilya [A Culturological Approach as a Methodological Basis for Training a Multi-Skilled Musician]. *Voprosy muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya* [Questions of Musical Culture and Musical Education]. 2010. Issue 7, pp. 3–8.
8. Sizova E. R. *Professional'naya podgotovka spetsialistov v sisteme klassicheskogo muzykal'nogo obrazovaniya: dis. ... d-ra ped. nauk* [Professional Training of Specialists in Classical Music Education: Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogy]. Chelyabinsk, 2008. 450 p.

About the author:

Olga V. Pervushina, Ph.D. (Culturology), Assistant Professor, Chair of the Department of Artistic Culture, and Decorative-Applied Arts, Altai State Institute of Culture (656055, Barnaul, Russia), **ORCID: 0000-0003-0407-5096**, agaki-pervushina@yandex.ru

Nina V. Kryuchkova, Professor at the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting, Dean of the Music Department, Altai State Institute of Culture (656055, Barnaul, Russia), **ORCID: 0000-0002-5141-7856**, kruchkova-nina@yandex.ru



Н. В. СЕРЕГИН*Алтайский государственный институт культуры
г. Барнаул, Россия**ORCID: 0000-0002-5695-7157, SereginNV@yandex.ru*

Основы мониторинга музыкально-педагогического процесса

В статье представлены материалы исследования основных подходов к мониторингу музыкального образования и воспитания. Автор анализирует исследования, связанные с управлением образовательным процессом, воспитанием техники музыканта и его культуры. В качестве важнейших составляющих мониторинга рассмотрены варианты контроля освоения образовательных программ от традиционных оценочных систем, зачётно-экзаменационных опросов, прослушиваний концертных программ до современных форм тестирования, опроса, анкетирования и соответствующих оценочных шкал конкретизации компетентностного содержания образования искусства и культуры посредством вербальной конкретизации и перспективных построений содержания измерительных шкал, развивающих духовный опыт обучающихся. Исследование субъектной конкретизации доступности оценочных показателей позволило демократизировать понимание обучающимися содержания и функционирования профессионально важных качеств. Выявление соответствия понимания содержания знаний, умений оценочных показателей музыканта субъектами педагогического процесса позволило конкретизировать фактические данные, необходимые для наполнения образовательно-воспитательного процесса музыканта-исполнителя и составляющих его гностических качеств, перспективы включения в мониторинговый процесс самого музыканта-исполнителя. Автор исследует возможности уточнения показателей изучения, диагностики и прогнозирования учебного процесса, а также результатов обучения, являющихся основой для принятия педагогических решений и оптимального функционирования процесса развития профессионально важных качеств относительно конкретных условий и личности музыканта. Для этого уточняются параметры диагностики, прогнозирования и мониторинга в музыкально-педагогическом процессе.

Ключевые слова: научно-исследовательская сущность музыкально-педагогического процесса, мониторинг, диагностика, прогнозирование, эффективность, саморазвитие личности музыканта.

Для цитирования: Серегин Н. В. Основы мониторинга музыкально-педагогического процесса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148.

NIKOLAI V. SEREGIN*Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russia
ORCID: 0000-0002-5695-7157, SereginNV@yandex.ru*

The Basics of Monitoring the Process of Musical Pedagogy

The article presents materials of research of the main approaches to monitoring musical education and upbringing. The author analyzes research works connected with management of the educational process, the development of a musician's technique and culture. The variants of control of the mastery of the educational programs, from the traditional systems of evaluation, test and exam questions and auditions of concert programs to contemporary forms of testing, quizzes, questionnaires and the corresponding evaluation scales of concretization of competency-related content of education in the spheres of art and culture by means of verbal concretization and perspective constructions of content of reference scales developing the spiritual experience of the students are examined as some of the most significant components of monitoring. Research of the subject-related concretization of the accessibility of evaluative indicators has made it possible to democratize the understanding by the students of the content and the functioning of professionally important qualities. The discovery of the correlation of understanding of the content of knowledge and the capabilities of the musicians' evaluative indicators by the subjects of the pedagogical process have made it possible to concretize factual data necessary for saturating the educational and instructive process of the performing musician and the components of his gnostic qualities, the prospects of inclusion the performing musician himself into the process of monitoring. The author researches the possibilities of specification of the indicators of education, diagnostics and



prognostication of the educational process, as well as the results of education, which present a foundation for making pedagogical decisions and the optimal functioning of the process of development of professionally acquire qualities in relation to the musician's concrete circumstances and personality. For this end the parameters of diagnostics, prognostication and monitoring in of diagnostics, prognostication and monitoring in the process of musical pedagogy are specified.

Keywords: scholarly research essence of the musical-pedagogical process, monitoring, diagnostics, prognosis, effectiveness, self-development of the musician's personality.

For citation: Seregin Nikolai V. The Basics of Monitoring the Process of Musical Pedagogy. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 144–148. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144-148.

Основным фактором повышения эффективности профессионального музыкального образования является совершенствование педагогического процесса в связи с изменениями исполнительских качеств музыканта. Возможность решения этого вопроса, на наш взгляд, лежит исключительно при исследовании в нескольких областях, связанных с управлением образовательным процессом, воспитанием техники музыканта и его культуры. В качестве важнейших составляющих для исследования мы видим анализ вариантов контроля освоения образовательных программ, выявление соответствий знаний и умений музыканта. Рассмотрение оценочных показателей, фактических данных музыкально-исполнительского процесса и присущих ему гностических качеств, выявленных в процессе диагностики учебного процесса, а также результатов обучения является основой для принятия педагогических решений. Сущность такого анализа составляет исследование информационного аспекта музыкально-исполнительского и педагогического процессов.

Мониторинг учебного процесса, результатов и качества обучения рассматривается сегодня с различных позиций. Чаще всего он представляется «наиболее совершенным способом обеспечения своевременной и качественной информацией сферы управления различными видами деятельности» [4, с. 12].

При уточнении научно-исследовательской сущности педагогического процесса мониторинг рассматривается как системная диагностика качественных и количественных характеристик эффективности функционирования и тенденций саморазвития образовательной системы, включая её цели, содержание, формы, методы, дидактические и технические средства, условия и результаты обучения, воспитания и саморазвития личности и коллектива [2].

При конкретизации временных, инновационных и управленческих показателей мониторинг характеризуется как длительное слежение за объектами или явлениями педагогической действительности с целью обеспечения педагогов качественной и своевременной информацией, необходимой для принятия решений [5].

Конкретизируя содержание мониторинга, исследователи выявляют направление непрерывного научно обоснованного прогностического слежения за состоянием, развитием педагогического процесса в целях оптимального выбора целей, задач и средств их решения [1] и определяют содержание диагностики, оценки и прогнозирования состояния педагогического процесса: отслеживание его хода, результатов, перспектив развития [9].

Для нашего исследования важным представляется конкретизация системообразующих признаков мониторинга педагогического процесса и его результатов. В качестве таковых исследователи обозначают:

- включённость объекта мониторинговой оценки в педагогическую систему в качестве её составляющего элемента;
- определение целей педагогического оценивания состояния образовательного процесса;
- педагогическое прогнозирование и коррекцию развития наблюдаемого объекта;
- систематичность и непрерывность, научную обоснованность проведения педагогического мониторинга;
- использование результатов педагогического мониторинга для эффективного управления образовательными системами [6].

Целенаправленность педагогического процесса на развитие учащихся конкретизируется формирующимися у них качествами. Любая музыкальная деятельность требует уточнения целого ряда параметров важных для её реализации свойств. Для определения важности качеств их

нужно диагностировать с точки зрения той или иной профессии. Кроме того, необходимо прогнозировать возможности функционирования профессионально важных качеств относительно конкретных условий и личности. Для этого следует уточнить исходные параметры диагностики, прогнозирования и мониторинга в музыкально-педагогическом процессе [7].

Музыкально-педагогическая диагностика основывается на способности распознавать, на понимании процесса постановки диагноза, на установлении уровня музыкального развития, общекультурного образования и профессиональной воспитанности обучающегося.

Функционирование музыкально-педагогической диагностики осуществляется в процессе сбора информации, оценки и корректировки педагогического процесса. Сведения о личности, коллективе, музыкальной деятельности оцениваются в последующем процессе мониторинга. При этом конкретизируются уровни образования, уровни развития личности, коллектива, уровни развития отдельных качеств личности и т. п. Мониторинг предполагает в перспективе реализацию корректирующей функции – внесение частичных либо кардинальных исправлений, поправок в ход музыкально-педагогического и музыкально-исполнительского процесса.

Виды музыкально-педагогической диагностики основываются на содержании научно-исследовательского процесса. При решении конкретных задач диагностики в начале определения векторной направленности музыкально-педагогической, исполнительской деятельности на различных стадиях работы с детьми, студентами, музыкантами формируется представление основного содержания мониторинга. Текущая диагностическая работа реализует содержание и отслеживание хода музыкально-педагогического процесса на всех этапах формирования и развития профессионала. Обобщая результаты диагностики, исследователь формирует представления, подводящие итоги какого-то периода жизнедеятельности педагогического коллектива или музыканта. При этом анализируется процесс реализации конкретной музыкально-исполнительской задачи.

Сущность музыкально-педагогической диагностики проявляется в сборе информации о субъекте музыкально-исполнительского и образовательного процесса. Рассматриваются варианты контроля освоения образовательных

программ от традиционных оценочных систем, зачётно-экзаменационных опросов, прослушиваний концертных программ до современных форм тестирования, опроса, анкетирования и соответствующих оценочных шкал конкретизации компетентностного содержания образования искусства и культуры посредством вербальной конкретизации и перспективных построений содержания измерительных шкал, развивающих духовный опыт обучающихся. Исследуются особенности субъектной конкретизации, доступности оценочных показателей в различных вариантах дискуссионной организации коммуникации обучающихся и обучаемых, что позволяет демократизировать понимание обучающимися содержания и функционирования профессионально важных качеств. Формируются сравнительные характеристики полученной информации. Сегодняшние состояния сравниваются с предыдущими. Параллельно происходит сбор информации о сходных объектах и предметах исследования. Изучаемый субъект идентифицируется с другими субъектами. Отбираются варианты стандартов, описывающих сходные характеристики субъекта. Мониторинг содержит анализ, целью которого становится конкретизация и определение существенных характеристик причинно-следственных связей удачных или неудачных компонентов развития, образования, формирования личности. Постепенно раскрывается смысл вариантов решения проблем, объясняющих изменения, происходящие в музыканте. В педагогический процесс включаются уровни и элементы всей системы образования и воспитания. С учётом индивидуальности и конкретной ситуации результаты диагностики доводятся до сведения обучающихся (их родителей, других педагогов). Формируется система мониторинга результатов диагностической деятельности, которая проверяет воздействия различных диагностических методов на личность музыканта-исполнителя.

Педагогический мониторинг является исследовательской деятельностью по выявлению состояний, уточнению изменений, происходящих у музыканта-исполнителя в процессе диагностики, конкретизации результатов и перспектив педагогического процесса.

Организуя музыкально-педагогический процесс, мы формируем перспективу исследования всей совокупности действий, систематизирующих самовоспитание музыканта-исполнителя. Включение личности музыканта в мониторинг



помогает активизировать факторы самовоспитания, ведущие к образованию и совершенствованию взаимосвязей между компонентами педагогического и музыкально-исполнительского процесса личности. К основным компонентам мы относим психолого-педагогический мониторинг, проектировочную, собственно организаторскую, гностическую деятельность.

Психолого-педагогическое прогнозирование понимается нами как предвидение будущих изменений в развитии музыканта-исполнителя, его образовании, формировании его личности; определение путей совершенствования личности музыканта-исполнителя; проектирование хода развития музыкально-педагогического процесса.

При составлении прогноза необходим мониторинг информации о прошлом и настоящем исследуемого объекта и предмета. Самовоспитание в процессе мониторинга помогает обучающемуся вникать в законы и тенденции развития образовательно-воспитательного процесса и составляющих его элементов. Важное значение для музыкальной педагогики имеет активизация предвидения, которая формируется в результате включения музыканта в процесс мониторинга собственного развития. Музыкант учится предвидеть будущие исполнительские тенденции, включается в педагогическое исследование, анализирует готовность себя и учебного процесса для активного изменения хода событий в благоприятную сторону.

Музыкально-педагогическое прогнозирование не терпит пассивности и созерцательности. Вдумчивый и творчески работающий педагог стремится предвидеть вместе с учеником музыкально-исполнительское поведение, поступки, действия, прогнозировать развитие и формиро-

вание личности, осуществлять управление педагогическим процессом.

Прогнозирование как завершающая функция цикла музыкально-педагогического мониторинга подводит итог изучения и диагностики. Прогноз в музыкально-исполнительской деятельности чаще всего относят к начальному периоду становления музыканта. Однако продуктивность музыкально-педагогического процесса определяется постоянным обновлением цели и задач. Без конкретизации цели не может быть самого процесса. Прогнозирование на основе изучения и формирует цель, на реализацию которой и направлена исполнительская деятельность.

Музыкально-педагогическая цель определяется содержанием музыкально-исполнительской деятельности, в процессе которой изучается личность музыканта. В результате возникает логическая формула педагога и музыканта-исследователя: систематически изучая музыканта, принимать во внимание закономерности развития личности, распознавать внутренний мир, исполнительские качества, которые необходимо учитывать в организации способов обучения и воспитания, при прогнозировании поведения и деятельности. При этом происходит сопоставление разнообразных взаимосвязей, взаимодействий, взаимообусловленностей качеств, свойств личности, учёт их взаимокомпенсационных процессов [8].

Исследование показало, что для решения проблемной ситуации необходимо диагностировать отстающие элементы, которые нарушают гармонию личности. Соответственно, мониторинг и прогнозирование строятся по логике проектирования путей восстановления гармонии, исправления диссонансов, восстановления и создания позитивной перспективы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотов В. А. Оценка качества образования. Ретроспективы и перспективы // Управление школой. 2012. № 5. С. 9–11.
2. Евдокимова О. В. Педагогический мониторинг образовательного процесса как фактор совершенствования общеобразовательного учреждения: дис. ... канд. пед. наук. Пенза, 2009. 184 с.
3. Киреева Н. Ю. Творческая активность личности и студентоцентрированное обучение // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 174–182. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
4. Майоров А. Н. Мониторинг в образовании. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2005. 424 с.
5. Орлов А. А. Мониторинг инновационных процессов в образовании // Педагогика. 1996. № 3. С. 9–15.
6. Подковко Е. Н. Личностно ориентированная технология формирования профессиональной компетентности у будущих учителей // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: аспирантские тетради. 2008. № 27. С. 448–450.

7. Серегин Н. В. Музыкальная педагогика и психология. Барнаул, 2017. 179 с.
8. Серегин Н. В. Психодидактика музыкальной деятельности. Барнаул, 2014. 180 с.
9. Стефановская Т. А. Педагогика: наука и искусство. М.: Совершенство, 1998. 368 с.
10. Furtak E. M., Kunter M. Effects of Autonomy-supportive Teaching on Student Learning and Motivation // *The Journal of Experimental Education*. 2012. Vol. 80, No. 3, pp. 284–316.
11. Maralova T. P., Filipenkova O. G., Galitskikh E. O., Shulga T. I., Sidyacheva N. V., Ovsyanik O. A. Methods of Psychological and Pedagogical Accompaniment of First-Year Students in Process of Adapting to Learning at University // *International Journal of Environmental & Science Education*. 2016. Vol. 11, No. 17, pp. 10569–10579.
12. Puchkova E. B., Sukhovershina Yu. V., Temnova L.V. A Study of Generation Z's Involvement in Virtual Reality // *Psychology in Russia: State of the Art*. 2017. Vol. 10, No. 4, pp. 134–143.

Об авторе:

Серегин Николай Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования, Алтайский государственный институт культуры (656055, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0002-5695-7157**, SereginNV@yandex.ru

REFERENCES

1. Bolotov V. A. Otsenka kachestva obrazovaniya. Retrospektivy i perspektivy [An Evaluation of the Quality of Education. Retrospectives and Perspectives]. *Upravlenie shkoly* [School Management]. 2012. No. 5, pp. 9–11.
2. Evdokimova O. V. *Pedagogicheskiy monitoring obrazovatel'nogo protsessa kak faktor sovershenstvovaniya obshcheobrazovatel'nogo uchrezhdeniya: dis. ... kand. ped. nauk* [Pedagogical Monitoring of the Educational Process as a Factor of Perfection of the Educational Institution: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogy]. Penza, 2009. 184 p.
3. Kireyeva Natalia Yu. Creative Artistic Activity of Personality and Student-Centered Education. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 174–182. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
4. Mayorov A. N. *Monitoring v obrazovanii* [Monitoring in Education]. 3rd Edition, Revised and Enlarged. Moscow, 2005. 424 p.
5. Orlov A. A. Monitoring innovatsionnykh protsessov v obrazovanii [The Monitoring of Innovative Processes in Education]. *Pedagogika* [Pedagogy]. 1996. No. 3, pp. 9–15.
6. Podkovko E. N. Lichnostno orientirovannaya tekhnologiya formirovaniya professional'noy kompetentnosti u budushchikh uchiteley [Personally Oriented Technology of the Formation of the Professional Competence of Future Teachers]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena: aspirantskie tetradi* [News of the Herzen State Pedagogical University of Russia: Postgraduates' Notes]. 2008. No. 27, pp. 448–450.
7. Seregin N. V. *Muzykal'naya pedagogika i psikhologiya* [Musical Pedagogy and Psychology]. Barnaul, 2017. 179 p.
8. Seregin N. V. *Psikhodidaktika muzykal'noy deyatel'nosti* [The Psycho-Didactics of Musical Activity]. Barnaul, 2014. 180 p.
9. Stefanovskaya T. A. *Pedagogika: nauka i iskusstvo* [Pedagogy: Science and Art]. Moscow, 1998. 368 p.
10. Furtak E. M., Kunter M. Effects of Autonomy-supportive Teaching on Student Learning and Motivation. *The Journal of Experimental Education*. 2012. Vol. 80, No. 3, pp. 284–316.
11. Maralova T. P., Filipenkova O. G., Galitskikh E. O., Shulga T. I., Sidyacheva N. V., Ovsyanik O. A. Methods of Psychological and Pedagogical Accompaniment of First-Year Students in Process of Adapting to Learning at University. *International Journal of Environmental & Science Education*. 2016. Vol. 11, No. 17, pp. 10569–10579.
12. Puchkova E. B., Sukhovershina Yu. V., Temnova L.V. A Study of Generation Z's Involvement in Virtual Reality. *Psychology in Russia: State of the Art*. 2017. Vol. 10, No. 4, pp. 134–143.

About the author:

Nikolai V. Seregin, Dr.Sci. (Pedagogy), Professor, Head at the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting, Altai State Institute of Culture (656065, Barnaul, Russia), **ORCID: 0000-0002-5695-7157**, SereginNV@yandex.ru

**Н. И. ЕФРЕМОВА**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия*

ORCID: 0000-0002-3405-3886, double.towers@gmail.com

Вопросы преподавания ритмики в системе подготовки педагога-музыканта

Реформа российского высшего и среднего музыкального образования, начавшаяся в конце XX века, дала возможность постепенно выстроить систему подготовки педагогов среднего профессионального звена по специальности «Теория музыки» в области музыкально-ритмического воспитания. Введение новых стандартов для вузов позволило включить в перечень предметов рабочего учебного плана консерваторий по специальности «Музыковедение» дисциплины музыкально-ритмического воспитания, которые обеспечивают соответствующую профильную подготовку будущих специалистов для детских образовательных учреждений. Статья знакомит с некоторыми историческими предпосылками, методологическими основами, структурой и содержательным наполнением дисциплин, ответственных за метроритмическое развитие юных музыкантов. Представлено мнение психологов, указывающих педагогам на необходимость особого внимания к развитию ритмической способности учащихся. Дается характеристика предметов, включённых в учебный план Магнитогорской государственной консерватории – «Методика преподавания ритмики», «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)».

Ключевые слова: музыкальный ритм, музыкально-ритмическое воспитание, музыкально-ритмические способности.

Для цитирования: Ефремова Н. И. Вопросы преподавания ритмики в системе подготовки педагога-музыканта // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 149–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.149-155.

NINA I. EFREMOVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia

ORCID: 0000-0002-3405-3886, double.towers@gmail.com

Questions of Teaching Rhythm in the System of Preparation of the Pedagogue Musician

The reform of the Russian higher and intermediate musical education, which began in the late 20th century created the possibility of gradually setting forth a system of preparation of pedagogues of the middle ranking in the specialization of “Music Theory” in the sphere of education in the sphere of musical rhythm. The implementation of new standards for institutions of higher education have made it possible to include in the list of subjects of the working curriculum of conservatories in the specialization of “Musicology” disciplines of education in the sphere of musical rhythm which provide for the corresponding profile preparation of future specialists for children’s educational institutions. The article acquaints us with some historical suppositions, methodological foundations, the structure and details of disciplines responsible for the metro-rhythmic development of young musicians. The opinion of psychologists is presented, who indicate to pedagogues at the necessity of special attention towards the development of rhythmical capabilities of the students. Characterization is provided of the subjects included in the curriculum of the Magnitogorsk State Conservatory – “The Methodology of Instruction of Rhythm,” “Tutorial Practice of Pedagogical Work (Rhythm).”

Keywords: musical rhythm, education in the sphere of musical rhythm, musical rhythmical capabilities.

For citation: Efremova Nina I. Questions of Teaching Rhythm in the System of Preparation of the Pedagogue Musician. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 149–155.

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.149-155.

Учебные дисциплины преподавания ритмики, по сравнению со многими другими академическими дисциплинами, заявили о себе сравнительно недавно, и их появление требует особого пояснения. Ниже пойдёт речь о некоторых исторических предпосылках, теоретико-методологических основаниях и содержательном наполнении дисциплин «Методика преподавания ритмики» и «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)»¹.

Немного истории

Система музыкально-ритмического воспитания её основателем Эмилем Жаком-Далькрозом условно делится на два направления: 1) занятия с детьми; 2) подготовка педагогов-ритмистов для занятий с детьми. Понимая, что дело всей его жизни – музыкально-ритмическое воспитание – может быть продолжено только при условии подготовки педагогических кадров, создатель системы постоянно заботился об её организации. В Женеве (1906–1909) им были образованы курсы, целью которых стало профессиональное обучение преподавателей ритмической гимнастики². Однако не найдя поддержки у руководства Женевской консерватории, Жак-Далькроз в 1910 году покидает Швейцарию и переезжает в Германию, где в следующем году по предложению братьев Вольфа и Гарольда Дорнов возглавляет «Институт музыки и ритма» в местечке Хеллерау близ Дрездена. В этом учебном заведении был набран специальный курс желающих профессионально заниматься ритмической гимнастикой. По окончании выпускники получали соответствующий диплом и квалификацию преподавателя по системе Жака-Далькроза. Тем самым основы существующих сегодня в учебном плане среднего профессионального образования дисциплин «Методика преподавания ритмики» и «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)» были заложены в начале XX века Жаком-Далькрозом [4].

Предпосылки необходимости целенаправленного ритмического воспитания начинающих музыкантов со всей очевидностью накапливались исторически. Так, в 1756 году Леопольд Моцарт в своём труде «Основательное скрипичное училище» говорит о необходимости особого внимания к развитию будущего музыканта³. Из отдельных разделов работы, посвящённых вопросам ритма в музыкальном исполнительстве и проблемам ритмического воспитания скрипача,

логичен вывод автора, что развитие музыкально-ритмических способностей и соответствующих навыков следует выделить в некую самостоятельную область. В начале XX века это и осуществил Эмил Жак-Далькроз.

Посетив Россию (Петербург) в 1912 году, Жак-Далькроз приобрёл единомышленников в лице С. М. Волконского, Н. В. Романовой, З. Е. Пуниной, А. М. Невинской, Р. А. Варшавской. Широкой пропагандой идеей своего учителя в Москве занималась Н. Г. Александрова (1885–1964) – одна из первых выпускниц Хеллерауского Института музыки и ритма. Она преподавала ритмику в частных школах Л. Конюса, М. Галактионовой, сестёр Гнесиных и др. Александрова готовила профессиональные кадры по предмету «Ритмика» и в советское время. Функционирующие в Москве курсы собирали энтузиастов со всех концов Советского Союза. Став опытным педагогом, Александрова начала работать в Московской консерватории, где долгие годы вела составленный ею специальный курс дирижёрской ритмики.

Однако курсы по подготовке преподавателей ритмики, сложившиеся в послереволюционной России до начала 1940-х годов, по ряду причин были расформированы. Сам предмет на несколько десятилетий забыли, и фигурировал он только в специализированных музыкальных школах при высших учебных заведениях (ССМШ). Руководство этих образовательных учреждений, зная, что развитие важнейшей для будущего музыканта ритмической способности связано с движением и требует, особенно в начальной школе, целенаправленного педагогического участия, нашло возможность сохранить в учебных планах дисциплину «Ритмика».

В среде педагогов-музыкантов разных поколений долгое время был распространён пессимистичный взгляд на возможность быстрого совершенствования музыкально-ритмического развития юных исполнителей. Не соглашаясь с этим и комментируя подобное мнение, Б. М. Теплов выступал за создание отдельной дисциплины и указывал на неэффективность тех приёмов, которые обычно применяются в специальном классе для ритмического воспитания музыкантов. Он писал: «Едва ли на первых этапах музыкального обучения можно найти другой, более прямой и целесообразный путь развития музыкально-ритмического чувства, чем ритмика, понимаемая как передача ритма музыки в простых



и легкодоступных детям движениях» [9, с. 219]. Отставание в развитии музыкально-ритмических навыков учащихся он связывает, прежде всего, с тем, что работающие с детьми далеко не всегда чётко представляют себе необходимые для этого педагогические методы и приёмы и, самое важное, последовательность их использования при воспитании музыкально-ритмического чувства. Высказывание Теплова подтверждает вывод Жака-Далькроза о том, что чувство музыкального ритма имеет моторную природу и наиболее эффективно может развиваться только посредством движения, то есть в отдельно организованной дисциплине подготовленным к её преподаванию специалистом.

Важность пристального внимания к развитию ритмической способности музыканта можно соотнести и с усложнением ритмической стороны музыкального языка в XX веке. В. Н. Холопова, характеризуя данные процессы, подчёркивает: «XX век не без основания называют “веком ритма”. <...> Самой же русской музыке XX век принёс такой взлёт ритмического начала, какого ещё никогда не бывало в её истории» [10, с. 587].

Согласно Государственным стандартам профессионального образования 1997 года по специальности «0504. Теория музыки» был введён предмет, обеспечивающий подготовку педагогов-специалистов по музыкально-ритмическому воспитанию начинающих музыкантов. Квалификация выпускника по-прежнему определялась как «преподаватель музыкально-теоретических дисциплин», но при этом присваивалась дополнительная квалификация «преподаватель ритмики»⁴.

Для учреждений среднего профессионального образования в 2002 году выработан Государственный стандарт нового поколения⁵. В спроектированном на основе стандарта учебном плане (как и стандарт, он разработан Министерством образования Российской Федерации и является составной его частью) появляется курс «Методика преподавания ритмики». Компетенции будущих преподавателей обеспечивает практико-ориентированная направленность обучения, позволяющая ввести в учебный план предмет «Педагогическая практика по ритмике».

В действующем сегодня Федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования (2014) по специальности «53.02.07. Теория музыки»

квалификация выпускника определяется как «Преподаватель, организатор музыкально-просветительской деятельности», а ритмика в этом нормативном документе упоминается только в разделе «Учебная практика»⁶.

В составленном Магнитогорской консерваторией на основе действующего стандарта учебном плане дисциплина «Методика преподавания ритмики» входит в вариативный блок. Практическое освоение материала курса «Методика преподавания ритмики» указано в разделе «Учебная практика», и называется дисциплина «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)». Предусмотрена итоговая аттестация – государственный экзамен, обозначенный как «Педагогическая деятельность», где будущие педагоги демонстрируют знания по преподаванию музыкальной литературы, сольфеджио и ритмики⁷.

Учебная дисциплина

«Методика преподавания ритмики»

«Методика преподавания ритмики» содержит сведения о различных системах музыкального воспитания, в которых метроритмическому развитию детей уделяется особое внимание. В ходе рассмотрения методической концепции многих известных систем XX века (Э. Жак-Далькроз, К. Орф, З. Кодай и др.) отмечается их существенная роль в развитии музыкально-ритмической способности. Сравнительный анализ опыта крупнейших мастеров прошлого и методических средств, используемых ими, в будущем может помочь начинающим педагогам значительно обогатить методику преподавания предмета «Ритмика» [2].

Так как основной целью «Методики преподавания ритмики» является изучение путей развития музыкально-ритмических способностей учащихся дошкольного и младшего школьного возраста, то в лекциях курса освещаются анатомо-физиологические и психологические особенности детей соответствующего возраста. Отдельное внимание уделяется требованиям по сохранению и укреплению здоровья младших школьников и общим рекомендациям по формированию у них ценностных ориентаций собственного физического совершенствования. Для этого используется материал близких по тематике работ, а также сведения из трудов по музыкальной психологии, в которых музыкально-ритмические способности исследуются

авторами на обширном экспериментальном материале [5; 8].

Центральное место в курсе «Методика преподавания ритмики» отводится работе по освоению практических приёмов организации занятий, обеспечивающих систематическое и последовательное развитие метроритмической способности учащихся. Речь идёт, прежде всего, об универсальных учебных действиях и особо значимом для учебного процесса моделировании. На лекционно-практических занятиях будущим педагогам показывают, как предложить детям самостоятельно выделить из мелодии ритмическую группу, как дробить или сливать входящие в неё длительности, а затем двигательно её «прожить», прочувствовать. Такая «игра» с ритмом оживляет ход урока и значительно оптимизирует процесс обучения юных музыкантов. Кроме того, в лекции подчёркивается, что такие упражнения способствуют осознанной работе детей с ритмическими группами, укладываемыми в ту или иную метрическую долю. Материалы курса, освещающие содержание методов и приёмов разучивания ритмических игр, позволяют студентам уяснить специфику урока «Ритмика», где средством развития ритмической способности является движение в различных его проявлениях.

Научить будущих преподавателей ритмики составлению конструктивных упражнений для урока – одна из задач курса. В настоящее время в музыкальной педагогике активно функционирует направление, разрабатываемое Лабораторией музыкальной семантики Уфимского института искусств под руководством Л. Н. Шаймухаметовой [1; 11; 12; 13]. Ею создана методология расшифровки смысловых структур музыкального текста и составлен банк устойчивых интонационных оборотов с закреплённым значением (ключевых интонаций). Среди них отдельную группу составляют ритмоформулы и семантические фигуры пластической этимологии, возникшие в недрах западноевропейской танцевальной культуры [12]. Педагог, разрабатывающий упражнение, должен хорошо знать фигуры моторно-двигательной этимологии, виды движений и их зависимость от музыкального содержания. В курсе «Методика преподавания ритмики» студент, берясь за конструирование упражнений ритмо-двигательного характера, ролевой игры или ритмо-пластического этюда, сначала должен обнаружить смысловые структуры в музы-

кальном тексте, расшифровать их, а затем предложить для них двигательный эквивалент.

Не остаётся вне поля зрения «Методики преподавания ритмики» пластическое освоение танцевальной музыки, так как, по мнению педагогов, знакомство с танцевальными жанрами разных эпох и народов важно для освоения музыкального языка и для понимания произведений, связанных с танцевальностью [6]. На занятиях при работе над упражнениями будущих педагогов ритмики следует обучить подбирать движения с учётом структуры, динамики, общего характера и пластического отображения метроритмических особенностей произведения.

Учебная практика по педагогической работе (ритмика)

Среди учебных дисциплин, нацеленных на педагогическую подготовку студентов, педагогическая практика, бесспорно, является тем предметом, где интегрируются и актуализируются самые разные знания, умения и навыки студентов, получаемые ими в дисциплинах разных блоков учебного плана – специального, общепрофессионального (в частности, в циклах музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин), социально-общественного, естественно-научного и, конечно же, психолого-педагогического.

Курс педагогической практики, имитируя реальную производственную обстановку музыкального учебного заведения, предлагает студентам участвовать в различных видах моделируемой педагогической деятельности (коммуникативной, организаторской, проективно-конструктивной и пр.). Студенты ведут работу одновременно по нескольким направлениям: например, составляют перспективный план на четверть и на его основе – план-конспект урока; работают как с группой учащихся, так и с отдельными учениками, добиваясь чёткости, координированности движений.

Курс «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)» традиционно включает в себя практику наблюдения и активную практику. В ходе активной практики находят применение методы и приёмы (посредством музыкально-двигательных упражнений), обостряющие ритмическое чувство и слуховые реакции юных музыкантов, которые в курсе «Методика преподавания ритмики» подробно разбирались теоретически.



В итоге студент должен продемонстрировать (на контрольном уроке и при его последующем анализе) свою компетентность в организации собственной педагогической деятельности в области музыкально-ритмического воспитания, методах, формах и способах решения профессиональных задач, а также умение оценивать их эффективность и качество. Таким образом, педагогическая практика позволяет будущим преподавателям приобрести некоторый опыт успешного решения различных педагогических проблем в области ритмического воспитания и осуществлять последовательную работу по системному развитию у детей музыкально-ритмической способности.

Итак, включение в учебные планы среднего профессионального образования дисциплин «Методика преподавания ритмики» и «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)» – большой плюс в деле усиления профессионализации выпускников специальности «53.02.07. Теория музыки». Оценивая существующее положение дел в области подготовки преподавателей для ДМШ и ДШИ, нужно подчеркнуть, что появление вышеназванных предметов значительно расширяет рамки профессиональных компетенций музыкантов этой специализации. Соответствующая педагогическая подготовка, которую

получают будущие преподаватели ритмики в курсах «Методика преподавания ритмики» и «Учебная практика по педагогической работе (ритмика)», важна для их дальнейшего профессионального успеха. Изучение технологий педагогического процесса в области музыкально-ритмического воспитания даёт возможность в будущем успешно осуществлять руководство развитием ритмической способности детей, в том числе и через диагностику. Благоприятствует этому и применение на практике трёх типов диагностики: начальной, корректирующей (текущей) и обобщающей (итоговой), с которыми состоялось теоретическое знакомство.

Ставя цели и задачи, студенты учатся правильно планировать свою профессиональную деятельность в целом, развивать стратегическое мышление, создавая собственные педагогические проекты (с участием в том числе педагогов смежных профессий), совершенствовать артистичность и ораторское мастерство, коммуникабельность, ответственность. Знания, полученные в курсе «Методика преподавания ритмики», и навыки, освоенные в процессе педагогической практики, – прекрасная возможность самореализации и самоопределения для дальнейшего обучения в высшем звене музыкального образования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Презентация дисциплины «Теория и методика музыкально-ритмического воспитания» представлена в одной из работ автора статьи [3]. Кроме того, автором разработан и официально зарегистрирован в Объединённом фонде электронных ресурсов «Наука и образование» при Институте управления образованием Российской академии образования электронный ресурс программы спецкурса «Теория, методика и практика музыкально-ритмического воспитания» по специальности «53.05.05. Музыкаведение» (Свидетельство о регистрации электронного ресурса № 22718, 18 апреля 2017 года).

² Название дисциплины «Ритмика», одной из основных задач которой является развитие музыкально-ритмической способности обучающихся, появилось у последователей Э. Жака-Далькроза позднее. Первыми в России ввели дисциплину в учебные планы своей музыкальной школы сёстры Гнесины. Существует в Учебном плане образовательной программы она и поныне.

³ Моцарт Л. Основательное скрипичное училище / пер. Р. Торсона. СПб., 1874. 125 с.

⁴ Государственный стандарт среднего профессионального образования по специальности «0504. Теория музыки» (зарегистрирован Министерством общего и профессионального образования РФ 15 июля 1997 г. 17 с. Регистрационный № 05-0504-ВР).

⁵ Государственный стандарт среднего профессионального образования по специальности «0504. Теория музыки» (зарегистрирован Министерством образования РФ 17 июня 2002 г. 20 с. Регистрационный № 03-0504-П).

⁶ Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности «53.02.07. Теория музыки» (зарегистрирован Министерством юстиции РФ 24 ноября 2014 г. 50 с. Регистрационный № 34897).

⁷ Как дополнение к стандартам 2002 года Министерством культуры РФ и Научно-методическим центром по художественному образованию была

разработана Примерная программа производственной (профессиональной) практики для специальности «0504. Теория музыки» (повышенный уровень среднего профессионального образования) (М., 2003).

Если в Государственных стандартах среднего профессионального образования (СПО) 1997 и 2002

годов учебные планы входили в них составной частью, то есть были разработаны Министерством образования РФ, то в Федеральных государственных образовательных стандартах 2010 и 2014 годов учебный план отсутствует, его предлагается разработать образовательному учреждению самостоятельно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исамагилова, 2007. 39 с.
2. Ефремова Н. И. Роль изучения концепций музыкально-ритмического воспитания XX века (в подготовке современного музыканта-педагога) // Вестник Магнитогорской государственной консерватории. 2001. № 2. С. 22–27.
3. Ефремова Н. И. Теория и методика музыкально-ритмического воспитания – модель курса (презентация дисциплины) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 3 (31). С. 97–101.
4. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика-XXI, 2001. 247 с.
5. Кирнарская Д. К. Психология музыкальных способностей. Музыкальные способности. М.: Talants-XXI век, 2004. 496 с.
6. Коробова А. Г. О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1 (30). С. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
7. Россихина В. П. Н. Г. Александра и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1982. Вып. 3. С. 238–273.
8. Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
9. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М.: АПН РСФСР, 1961. 290 с.
10. Холопова В. Н. Ритмические новации // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский; Гос. инст-т искусствознания. М., 1990. С. 553–588.
11. Шаймухаметова Л. Н. Весёлая ритмика. Колокольчики: семантика на уроках сольфеджио. Вып. 3. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исамагилова, 2004. 17 с.
12. Шаймухаметова Л. Н. Пластика в элементах музыкальной речи // Семантический анализ музыкальной темы. М., 1989. С. 47–56.
13. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018 № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
14. Fink-Klein W., Peter-Führe S., Reichmann I. Rhythmik im Kindergarten. 5. Auflage. Herder: Freiburg, 1992. 192 S.
15. Naville S. Psychomotorische Therapie und Musik // Pahlen (Hrsg.), Musiktherapie. Heyne: München, 1973. S. 125–131.
16. Orff G. Die Orff-Musiktherapie. Kindler: München, 1974. 173 S.
17. Strohm R. Musical Migration in Renaissance and Baroque // Österreichische Musikzeitschrift. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

Об авторе:

Ефремова Нина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455000, г. Магнитогорск Россия), **ORCID: 0000-0002-3405-3886**, double.towers@gmail.com



REFERENCES

1. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk* [Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Texts of Pieces from Children's Piano Repertoire: Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismailov, 2007. 39 p.
2. Efremova N. I. Rol' izucheniya kontseptsii muzykal'no-ritmicheskogo vospitaniya XX veka (v podgotovke sovremennogo muzykanta-pedagoga) [The Role of Studying the Concept of Instruction in Musical Rhythmic Education in the 20th Century (in the Preparation of a Contemporary Musician-Teacher)]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk State Conservatory]. 2001. No. 2, pp. 22–27.
3. Efremova N. I. Teoriya i metodika muzikal'no-ritmicheskogo vospitaniya – model' kursa (prezentatsiya distsipliny). [The Theory and Methodology of Instruction of Musical Rhythm – Model of a Course (Presentation of the Discipline)]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2012. No. 3 (31), pp. 97–101.
4. Zhak-Dal'kroz E. *Ritm* [Jaques-Dalcroze E. Rhythm]. Moscow: Klassika-XXI, 2001. 247 p.
5. Kirnarskaya D. K. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of Musical Abilities. Musical Abilities]. Moscow: Talanty-XXI vek, 2004. 496 p.
6. Korobova A. G. About Historical Dance Music and the Possibilities of Studying it in Children's Music Schools. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1 (30), pp. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
7. Rossikhina V. P. N. G. Aleksandrova i ritmika Dal'croza v nashey strane [N. G. Aleksandrova and the Rhythmics of Dalcroze in our Country]. *Iz proshlogo Sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past of the Soviet Musical Culture]. Issue 3. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982, pp. 238–273.
8. Starcheus M. S. *Slukh muzykanta* [The Musician's Hearing]. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. 2003. 640 p.
9. Teplov B. M. *Problemy individual'nykh razlichiy* [Issues of Individual Differences]. Moscow: Academy of Pedagogical Sciences of the Russian Soviet Federative Socialist Republic, 1961. 290 p.
10. Kholopova V. N. Ritmicheskie novatsii [Rhythmic Innovations]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Ed. by M. G. Aranovskiy; State Institute of Art Studies. Moscow, 1990, pp. 553–588.
11. Shaymukhametova L. N. *Veselaya ritmika. Kolokol'chiki. Semantika na urokakh sol'fedzhio* [Merry Rhythmics. Bells: Semantics in Solfeggio Lessons]. Issue 3. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismailov, 2004. 17 p.
12. Shaymukhametova L. N. Plastika v elementakh muzykal'noy rechi [Plasticity in the Elements of Musical Speech]. *Semanticheskyy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of a Musical Theme]. Moscow, 1989, pp. 47–56.
13. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1 (30), pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
14. Fink-Klein W., Peter-Führe S., Reichmann I. *Rhythmik im Kindergarten*. 5. Auflage. Herder: Freiburg, 1992. 192 S.
15. Naville S. Psychomotorische Therapie und Musik. Pahlen (Hrsg.), *Musiktherapie*. Heyne: München, 1973. S. 125–131.
16. Orff G. *Die Orff-Musiktherapie*. Kindler: München, 1974. 173 S.
17. Strohm R. Musical Migration in Renaissance and Baroque. *Österreichische Musikzeitschrift*. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

About the author:

Nina I. Efremova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History and Music Theory, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-3405-3886**, double.towers@gmail.com





А. В. КРЫЛОВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Роль телевидения в развитии оперного жанра: опера в формате ток-шоу*

В центре внимания автора – уникальное в своём роде произведение американского композитора Микеля Рауза (Michael [Mikel] Rouse), представляющее собой синтез оперы и телевизионного ток-шоу. Поскольку композитор принадлежит направлению американской музыки 1990-х годов – «тотализму», статья содержит его краткую характеристику. Основу эстетики составляет соединение музыки массовой и элитарной, что объясняет столь необычный жанровый микст. Краткую характеристику получают особенности творчества Микеля Рауза, даётся обзор основных сцен и музыкально тематического материала оперы «Деннис Кливленд» («Dennis Cleveland»). Сохраняя ключевые признаки оперного спектакля, композитор реформирует его структуру согласно законам ток-шоу, организуя художественное пространство, в котором нет границ между актёрами на сцене и залом. Особая природа ток-шоу – его динамичность, интерактивность, присущая телевидению суггестия стали для Рауза поводом для полного разрушения «четвёртой стены» в условиях столь канонизированного жанра, каким являлась опера. Театрально-декоративная сторона спектакля, как и его структура, подчинены законам ток-шоу. Декорации полны рекламной символикой, логотипами; видеомониторы, экраны и яркое освещение создают эффект телестудии. Восхваляя поп-культуру, Рауз на самом деле вскрывает пустоту её содержания.

Ключевые слова: опера, тотализм, Микель Рауз, ток-шоу, цифровые ТВ-технологии в музыкальном искусстве.

Для цитирования: Крылова А. В. Роль телевидения в развитии оперного жанра: опера в формате ток-шоу // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 156–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.156-163.

ALEXANDRA V. KRYLOVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru

The Role of Television in the Development of the Genre of Opera: the Opera in the Format of a Talk Show

At the center of the author is the unique composition in its own right by American composer Michael [Mikel] Rouse presenting a synthesis of opera and talk show. Since the composer belongs to the trend in American music of the 1990s, called “Totalism,” the article contains its brief characterization. The basis of this aesthetics is comprised by the fusion of mass and elite music, which explains such an unusual mixture of genres. A brief characterization is provided for the peculiarities of Mikel Rouse, and a brief overview of the basic scenes and the musical thematic material of his opera “Dennis Cleveland” is given. Preserving the key attributes of the opera performance, the composer reformats its structure following the laws of talk show, organizing the artistic space in such a way so that there would be no boundaries between the actors on stage and the audience hall. The special nature of the talk show – its dynamic qualities, interactivity, and suggestive qualities inherent to television became for Rouse a reason for a complete destruction of the “fourth wall” in the conditions of such a canonized genre which opera presented itself to be. The theatrical-decorative aspect of theatrical performance, as is its structure, are subservient to the laws of talk show. The decorations are

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 17-04-00198-ОГН «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».



permeated with advertising symbolism, logos; the video-monitors, screens and bright illumination create the effect of a television studio. While extolling pop culture, in reality Rouse exposes the emptiness of its inner content. The publication has been prepared as part of project № 17-04-00198-OGN supported by the Russian Foundation for Basic Research.

Keywords: opera, totalism, Mikel Rouse, talk show, digital TV technologies in the art of music.

For citation: Krylova Alexandra V. The Role of Television in the Development of the Genre of Opera: the Opera in the Format of a Talk Show. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 156–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.156-163.

Современный музыкальный театр демонстрирует безграничность своих эволюционных возможностей, он поражает способностью адаптации к любым современным технологическим и содержательным новациям. Под их влияние попадает даже такая консервативная жанровая разновидность музыкального театра, как опера. Кодифицируя создаваемые современными композиторами музыкально-театральные сочинения как принадлежащие к оперному жанру, их авторы и критика аргументируют это присутствием ряда типологически значимых черт, а именно – сценической природой сочинений, их ориентацией на «преподносимость» зрителю, вокализацией текста, значимостью музыкальной составляющей синтетического целого в раскрытии образного содержания, координацией музыкального и сценического ритмов в развёртывании действия.

В силу сказанного, появление музыкально-театрального сочинения, выполненного в необычном для жанра оперы формате телевизионного шоу, – одно из проявлений общей тенденции экспериментирования с традиционной оболочкой оперного жанра, не вызывающее шоковых реакций. Автор этого уникального в своём роде проекта – американский композитор Микель Рауз. Соединение, казалось бы, несоединимого – оперы и телевизионного ток-шоу – в определённой мере обусловлено эстетикой американского искусства периода 1990-х годов, стиль которого автор книги «Американская музыка в XX веке» Кайл Ганн именуется термином «тотализм» [3]. Поскольку данное понятие в русскоязычном музыковедении практически не встречается, кратко охарактеризуем его суть, исходя из характеристик автора приведённого исследования. В соответствии с этимологией слова «тотализм»¹ – производного от «тотальный», в переводе с английского «всеобщий» – это явление, которое предполагает глобальный плюрализм, соединение всего со всем. С одной стороны, такая му-

зыка, по замыслу её создателей, призвана удовлетворить массовую аудиторию на чувственном уровне, быть глубоко ей понятна в силу демократичности и опоры на доступную массовому слушателю жанрово-стилевую основу (поп, рок или джаз, например), и одновременно она должна содержать такие языковые приёмы и музыкальные техники, которые адресуют её к группе знатоков, понимающих толк в ритмических изысках и замысловатых комбинациях фактурных рисунков, присущих музыке элитарной. Источник интонационных и композиционных идей может быть любым: основу стиля способны составить противоположные музыкальные ресурсы, например, «мелодии вроде индийской раги могут сосуществовать с джазовой гармонией внутри классических структур» [3, p. 353] и т. п. При этом в безграничном для фантазии и экспериментирования объёме историко-культурного музыкального материала у композиторов-тоталистов есть общая черта – стабильный ритм, равномерное чередование чётко акцентированных долей, создающих ритмический пульс (бит), «который часто приправлен роком или этнической музыкой. Этот ритм становится фоновой сеткой для сложной полиритмии» [Ibid., p. 355].

Произведение Микеля Рауза «Деннис Кливленд» – типичный образец данного стиля, объединяющий демократизм популярной музыки со сложными классическими структурами. Как представитель эры экранной культуры – телевидения и всеобщей компьютеризации, Рауз был впечатлён гигантской популярностью телевизионных ток-шоу. Данный формат возник на американском ТВ как раз в 60-х годах XX века, имя первого ведущего – журналиста Фила Донахью – было известно всей стране. В рамках передач Донахью сложилась ставшая каноном структура шоу. Центральная фигура и главное действующее лицо программы – ведущий. Как организатор действия, он приглашает гостей: это специалисты, знаменитости, герои дня (в за-

висимости от тематики). Непосредственными участниками полемики становятся зрители как в телестудии, так и у экранов ТВ; они задают вопросы гостям, комментируют их мнения, выступают со своими историями, вступают в дискуссию, что придаёт программе живой спонтанный характер.

Пресса писала, что «в выступлениях Донахью видится нечто и от психологической драмы, и от уличного театра, и от сеанса коллективной терапии»², таким образом, новый ТВ-формат имел театральные корни, был нацелен на суггестию и обладал потенциальной интерактивностью. Эти черты не могли не привлечь Рауза, они давали возможность реализовать ряд идеологически важных для тотализма моментов: доступность и демократичность, вовлечённость массового зрителя в процесс художественной коммуникации и силу воздействия на слушателя-соучастника музыкально-театрального действия.

С другой стороны, следует отдавать отчёт в том, что опыт соединения на первый взгляд несоединимых ток-шоу и оперы был осуществлён музыкантом-профессионалом, получившим основательное образование в университете штата Миссури и в Институте искусств Канзас-Сити [Ibid., p. 356]. Обосновавшись в 1979 году в Нью-Йорке, Рауз продолжает самообразование, уделяя особое внимание вопросам темпоритма. Этот акцент объясним тем, что как представитель тотализма, композитор не отвергает поп-культуру и здраво оценивает её привлекательность для массовой аудитории. Поэтому на первом плане – то, что привычно и ценно для неё: ритмическая пульсация рока, электронные тембры, мелодизированная речитация рэпа, интонационная простота мелодики. Но используя поп- и рок-стилистику, он стремится включить в неё элементы джаза, африканского, индонезийского и иных этнических стилей, экспериментирует с ритмическими и темповыми структурами. Источником новых познаний становится книга А. М. Джонса «Исследование африканской музыки», по которой он изучает африканские ритмы, а также метод композиции Шиллингера³, фундаментальной основой которого является теория ритма⁴. Ещё одним стимулятором поиска универсальных временных законов построения музыкальной композиции явилась теория выдающегося американского музыканта Генри Коуэлла, опыты которого над природой музыкального звука, понимаемого значительно шире традиционного, а также с мет-

ритмическими основами музыки привлекали Рауза возможностью работы с целостными ритмическими комплексами⁵.

Однако вернёмся к опере «Деннис Кливленд» и попытаемся охарактеризовать её особую специфику, заключающуюся не только в пересечении полярных жанров, но и в соединении разных музыкально-стилистических пластов популярной массовой и элитарной академической музыки.

Либретто оперы основано на книге «Ублюдки Вальтера. Диктатура разума на Западе» Джона Ролстона Сола⁶, представляющей критику западного общества. Утверждая, что отрыв разума от гуманистических ценностей грозит масштабной катастрофой, провоцирует хаос, Сол выступает против глобализации, менеджизма, тотального коммерциализма и пр. Главный герой оперы – ведущий шоу Деннис Кливленд – в своих диалогах с гостями и залом на первый взгляд декларирует именно эти «ценности» западного мира, предстаёт как прагматик и коммерциалист, но постепенно слушатель начинает осознавать скрытый за обликом постмодернистского гуру внутренний дискомфорт, вызванный сомнениями в их истинности [4]. Таким образом, уже на уровне содержания соединены поверхностная развлекательная сущность ток-шоу, в рамках которого обсуждение любых проблем нацелено не на постижение противоречивой сущности заданной темы, а на скользящее по касательной бытовое обсуждение интриги, и глубокие общественно-социальные идеи, спрятанные в подтекст действия. Представляется, что формат ток-шоу выступает как своего рода церемония-симулякр религиозных обрядовых действий, а ведущий – аналог Элмера Гантри из знаменитой американской кинодрамы Ричарда Брукса⁷. Такая же двойственность присуща и иным составляющим оперы.

Театрально-декоративная сторона спектакля, как и его структура, подчинены законам ток-шоу. Декорации полны рекламной символикой, логотипами, видеомониторы, экраны и яркое освещение создают эффект телестудии. Медийная техника важна в реализации сценографии спектакля: она позволяет не только наблюдать за поведением зала в реальном времени, транслирует ранее сделанные записи шоу-программ, но и создаёт эффект того, что сиюминутно ведётся запись происходящего.

Остановимся на ключевых сценах произведения, чтобы понять его драматургическую ло-

гику и охарактеризовать музыкальную специфику.

Открывает оперу «Прелюдия». Это – музыкальное вступление и знакомство зрителей с ведущим. Суть обращения Денниса к залу: жизнь подобна фильму. Общение Денниса с аудиторией проецируется на различные мониторы и экраны в студии, речь его представлена в виде ритмизованной речитации, вступающей в контрапункт с чёткой сеткой рок-ритма ударных. Это рельеф, на который накладывается мелодия гармоник японского туриста – одного из зрителей – и мягкие краски звуковых «пятен» электронного фона.

Следующая сцена – «Жизнь в этих Соединённых Штатах» («Life In These United States») – посвящена встрече гостей, это четыре молодые пары. Цельность данного раздела определена опорой на репризную трёхчастность. Интонационно и фактурно ткань многопланова. На реплики реальных певцов, находящихся на сцене, накладываются предварительно записанные сэмплы из этого же шоу, но озвучиваемые в ускоренном темпе. Полифоничность фактуры усилена контрапунктом текстов, поскольку каждая вокальная линия скандирует определённые фразы, например: «Если ты меня не любишь так, как я, то ты можешь уходить», «Или по-моему, или никак», «Энджела, Энджела...» и т. п. Композитор называет этот приём «контрапоззией». Репетитивная техника, магия ритма и многокрасочность тембров с разнообразием их динамической подачи выявляют минималистские истоки творчества Рауза.

Контрастом вступает следующая сцена – «Поезд души» («Soul Train»). Свет гаснет, гости встают со своих мест, и на фоне быстро ритмизованной сетки ударных, вызывающей ассоциации со стуком колес, при нерегулярном подчёркивании сильных долей звучит медленная, возвышенно парящая на длительно выдержанных звуках мелодия хорального типа. Она образует своего рода мензуральный канон, так как разные голоса исполняют тему в разных ритмических пропорциях. Кайл Ганн пишет об этом разделе: «Если бы кто-то попытался отобразить все ритмы на бумаге, это было бы похоже на “Весну священную” Стравинского» [4]. По завершении песнопения гости, ведомые Деннисом, возвращаются на свои места, а ведущий рассказывает свою историю о том, как он попал на ТВ, рассуждает про силу убеждения

и массовый гипноз, об их влиянии на культуру. Всё завершается общим хором, объединяющим звучавший ранее тематический материал. Он исполняется с большой долей экзальтации, подчёркивающей, что участники действия погружены в квазирелигиозную атмосферу, подобную собраниям христианских проповедников.

Ещё одна ключевая сцена – «Красивое убивает» («Beautiful Murders») – посвящена критике культа знаменитостей. Яркий свет софитов поддерживает приподнятое настроение зала, соответствуя обсуждаемому объекту. Сцена построена по принципу куплетно-припевной формы, в рамках которой мир красивой жизни звёзд шоу-бизнеса характеризуется такими понятиями, как шумиха, беззастенчивый пиар, наркомания, шулерство, деньги... После инструментального вступления, задающего ритмический пульс рок-основы, вступает соло одного из гостей в стиле рэп-начитки, затем Ведущий и часть публики скандируют припев, экстатически повторяя мысль о том, что «красивая жизнь» на самом деле убивает. Данная структура повторяется ещё дважды: соло второго и третьего гостей перемежаются коллективно озвученным припевом. При этом фактура обладает прозрачностью и многоэлементностью за счёт присоединения разного рода тембрально красочных штрихов в виде приёмов эха, реверберации, электронных звучностей и разноголосицы зала, выступающих в роли фона.

Интересна и важна в отношении скрытой иронии над ценностями потребительского общества сцена «Только деньги» («Apparent Money»). Свет приглушается, создавая в зале религиозно-церемониальную атмосферу. Деннис объявляет тему: «Я хотел бы поговорить с вами о деньгах». Гости начинают скандировать фразы текста на фоне ритмической вязи барабанной дроби. В целом действие напоминает религиозную церемонию, священным объектом которой являются деньги. Периодически возникающие соло Денниса и других участников происходящего выдержаны в эмоциональном тоне проповеди. В то время как гости продолжают скандирование, Деннис бродит среди аудитории и отделяет «верующих» от «неверующих», обучая их ритму денежного песнопения. Являясь инициатором воспеваания денег, Кливленд одновременно признаётся в том, что жизнь его пуста, так как лишена любви. В определённом смысле его текст носит исповедальный характер:

«Я не жалею ни о чём и не испытываю раскаяния за прожитые годы. Я шёл на поводу у случая, а он иногда обманчив. Я смотрел телевизор в надежде получить хоть какое-то представление о смысле и о цели бытия. Но дни приходили и уходили... Я любил кофейни, бары, а особенно бары с ток-шоу. Это были не просто краткие остановки, они заменили мне саму жизнь».

Часть эта пронизана длинными и сложными синкопированными ритмами вокальных партий, развёртывающихся на фоне ударных. Например, джингл из рекламы одного из американских банков «И оставьте последний доллар для сбережений» («And leave off the last \$ for savings»), ритмизованный и многократно повторенный хором, подобно псалмодическому песнопению, накладывается на слово «деньги». Обе эти фразы постепенно расходятся, образуя временной сдвиг. Таким образом, общая стилистика данной части сложна и многоэлементна.

Своеобразным лирическим центром оперы становится часть «Почему вы сегодня здесь?» («Why are you here today?»), повествующая о драме любви, о чувстве и измене. Песенного типа мелодия в исполнении Ведущего находит отклик в реакции гостей. Так возникает диалогичность, создающая ощущение причастности всех к этой вечной истории. На словах «человек, которому вы доверяете, человек, с которым вы близки, человек, с которым вы уязвимы» преобладающий гомофонный тип изложения нарушается каноном, подчёркивающим психологическую многоплановость и глубину переживаний.

Ещё одна драматургически значимая часть – «Изменённые тела» («Altered Bodies»). В ней обсуждается вопрос возможности изменения своего образа, но речь идёт не о духовном росте, а о пластической хирургии, пирсинге и иных притюхах массовой моды, связанных одновременно и с удовольствием, и с болью. Начитка текста в стиле рэп ложится на чёткую бит-основу. Благодаря попеременной озвучке текста Деннисом, гостями, зрителями создаётся картина заинтересованного обсуждения проблемы. Контрастом к рэп-речитативу вступает припев в стиле латино, мелодичный, гармонически благозвучный с красочными эффектами стреттного расслоения голосов.

Финальная сцена «Площадь Мэдисон» («Madison Square») начинается с того, что Деннис ставит под сомнение значимость телевидения и масскультурных трендов, составляющих

суть его личного существования. Это самая масштабная сцена (время звучания – около 18 минут), настоящий оперный финал, вбирающий все музыкальные идеи спектакля. Здесь и лирика красочных электронных звучаний с мягкой мелодизированной речитацией соло Ведущего, и рэп-начитка, и хоральный фугированно изложенный тематизм, и жёсткая сетка рок-ритма с многообразием тембровых красок ударных, и вокальные ансамблевые вставки в духе латино. Все эти тематические планы даны в сложно сконструированных полифонических наложениях, обнаруживающих глубину музыкально-интонационных смыслов и демонстрирующих высокое профессиональное мастерство композитора, его владение различными техниками письма, умение выстраивать драматургическую логику целого, движущуюся через ряд спадов и нагнетаний к апофеозному заключительному разделу оперного спектакля.

В плане нарратива сцена развёртывается следующим образом: ток-шоу в разгаре, присутствующие в зале хотят делиться своими историями и переживаниями, но Деннис, кажется, потерял интерес к происходящему, и всё же он просит Андреа рассказать её драматическую историю отношений с Марком. Это происходит столь серьёзно, что Кливленд вдруг понимает, что искусственная реальность, создаваемая им в телевизионном формате, хоть и достаточно поверхностна, но вполне достоверна и, главное, значима для многих людей. Сцена завершается всеобщим гимном, утверждающим статус массовой культуры – своего рода религии современного мира.

Завершив краткий обзор сочинения Микеля Рауза, необходимо расставить некоторые итоговые акценты. Очевидно, что опера на рубеже XX–XXI веков испытала воздействие современных цифровых технологий и основанных на них средств массовой коммуникации, в ряду которых первым стоит телевидение. Разнообразные исследования данных процессов сходятся в том, что «телевидение является важным социокультурным феноменом повседневной жизни, оказывающим воздействие на массовое сознание. Оно способно формировать вкусы, предпочтения, взгляды, систему поведения, задавать координаты развития личности» [2, с. 5]. Популярность многих ТВ-программ, в том числе и телевизионных ток-шоу, в период их возникновения была феноменальной вслед-



ствие новизны и интерактивной сущности. Пересечение столь элитарного жанра, как опера, и ток-шоу – яркого явления масскультуры – оказалось возможным в силу новых художественно-эстетических требований к музыкальному искусству, которые декларировали американские композиторы-тоталисты. В отличие от представителей иных поколений и течений, они не отрицали поп-культуру, а стремились использовать её потенциал, посредством которого могли привлечь внимание огромных аудиторий, соединяя стилистику альтернативных музыкальных явлений – популярной и академической музыки. Особая природа ток-шоу – его динамичность, интерактивность, присущая телевидению суггестия стали для Рауза – яркого представителя тотализма – поводом полностью разрушить «четвёртую стену» в условиях столь канонизированного жанра, каким являлась опера. Сохраняя ключевые признаки оперного спектакля, он переформатирует его структуру, организуя художественное пространство, в котором нет границ между актёрами на сцене и залом.

Это ставит перед композитором массу новых задач, связанных с акустикой, работой с пространством, которое существенно расширилось. Не случайно Кайл Ганн пишет, что «Рауз представляет собой новый тип художника, который появился в последние десятилетия 20 века – это композитор и одновременно звукорежиссёр» [4]. Автор умалчивает, что в данном случае перед нами ещё и исполнитель главной роли в своём сочинении – роли Ведущего ток-шоу. Используя цифровые технологии музыкальной записи, Раузу удаётся «делать текстуры прозрачными и располагать звуки в акустическом пространстве так, что создаётся возможность следовать сразу за несколькими потоками» [4].

Музыкальный материал оперы разнообразен – преобладающий массив мелодий близок

песенной «попсе», рок-бит держит его в чётких и энергетичных рамках; куплетность текста предопределяет строфичность или использование простых двух- или трёхчастных музыкальных структур; с этим сосуществует блок сэмплов, записанных из реальных ток-шоу Грега Джиральдо, Рики Лэйк, Гордона Эллиота, а также авторский электронный тематизм и хорального типа изложение. Ритмическая вертикаль сложна по структуре благодаря наслоению конфликтующих друг с другом паттернов. Фактура имеет чёткое разделение на рельеф и фон, при этом первый прост и общедоступен, второй многослоен, полифонически и ритмически разнопланов, его структура доступна лишь опытному слуху. Но это только средства, разнопорядковость которых обусловлена многослойностью содержания произведения: его смысловым рельефом являются споры и болтовня участников шоу, но подтекст весьма глубок и связан с иронией над «болезнями» общества. «Вирусом», спровоцировавшим их, стало для поколения 1990-х телевидение, формирующее личностное и общественное сознание вокруг таких «ценностей», как деньги, популярность, хайп и тому подобное.

Опыт Рауза, демонстрирующий одно из направлений развития оперы на пересечении с ТВ, не единичен, он охватывает мюзикл в формате ток-шоу «Джерри-спрингер: опера» на музыку Ричарда Томаса и Джерри Ли, CNN-оперы «Никсон в Китае» Джона Адамса и его же «Смерть Клингофера», «Икс, жизнь и времена Малькольма Икса» Энтони Дэвиса, «Харви Милк» Стюарта Уоллеса – формат, возникший под воздействием новостных телевизионных программ. В силу этого не случайно, что опера Микеля Рауза «Деннис Кливленд» посвящена Роберту Эшли, который пророчески отмечал, что будущее американской оперы связано с телевидением [5].

PRIMECHANIYA

¹ С. Б. Морозов отмечает, что «тотализм – система представления мира, где в качестве исходной точки отсчёта подразумевается одинаковость – психологическая, биологическая, эмоциональная...». См. об этом: Морозов С. Б. Тотализм. URL: <https://ms1970.livejournal.com/34906.html> (10.06.2018). Характеризуя представителей тотализма, Кайл Ганн

пишет, что он сам и композиторы поколения 1950-х – Джон Лютер Адамс, Глен Бранк, Майкл Гордон, Рис Чатам, Артур Джарвайнен, Бен Нейя, Микель Рауз, Иван Зипорин и др. – имели общий опыт: их учили тому, что европейская музыка – одна из многих, и у неё нет привилегий по отношению к иным культурам. В период их взросления престиж европейской

музыки, свойственный старшим поколениям, был на спаде, обучение искусству в школах сокращалось, и музыкальный опыт многих будущих композиторов-тоталистов складывался, главным образом, под воздействием радио, а начиная с 1980-х ознаменовался ростом интереса к компьютерной музыке, для которой нотация не имела значения. Процесс сочинения был перенесён с бумаги на экран, что воздействовало на форму их сочинений. Главным способом тиражирования создаваемых ими произведений была не партитура, а запись на компакт-дисках. Распространение сэмплеров повлияло на представление о том, что материалом музыки является не единственный звук – её «атом», графический образ которого – нота, а интонационный комплекс, музыкальная цитата и т. п. Они выросли в окружении, проникнутом рок-музыкой, поэтому заимствование элементов этого стиля – ритма, инструментовки или иного – было нормой, а также способом привлечь внимание широкой аудитории [3, р. 355–356].

² См.: Ток-шоу: история возникновения. URL: <http://diletant.media/articles/25922991/> (12.06.2018).

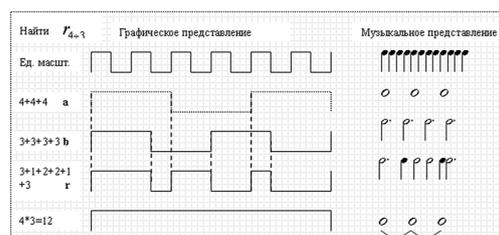
³ Советский композитор и музыкальный теоретик Иосиф Шиллингер иммигрировал в США, где развил свою теорию композиции, изложив её в двух капитальных трудах «Система музыкальной композиции Шиллингера» и «Математическая основа искусств». Опираясь на методы точных наук, он создал своего рода базу данных типовых «лексем», комбинаторная работа с которыми и составила суть его метода композиции. Паузу, как художнику, работающему с компьютером и музыкальной электроникой, данная технология композиции была, несомненно, близка [3; 8].

⁴ Теория ритма Шиллингера опирается на понятие интерференции, его суть в том, что ритм возникает вследствие наложения друг на друга двух и более отдельных пульсаций. Другое ключевое понятие – мономиальная периодичность, то есть повторение

одинаковых ритмических паттернов, записываемых числами в соответствии с выбранным масштабом.

«Ритм, получающийся после интерференции двух периодичностей, Шиллингер называет ритмическим результатом. Рисунок <...> демонстрирует принцип интерференции для двух ритмических последовательностей – 4 и 3. Шиллингер обозначает результат буквой *r* и добавляет нижний индекс, обозначающий, какие именно последовательности будут комбинироваться».

См.: http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillingera.html.



⁵ Генри Коуэлл (1897–1965) – создатель инструмента ритмикон (совместно с Л. Терменом) – первой в мире драм-машины, имевшей 16 базовых ритмов и практически неограниченное количество вариаций. Для этого инструмента композитор сочинил в 1931 году произведение «Rhythmicana». См. об этом: <http://propianino.ru/henry-cowell>.

⁶ Ублюдки Вольтера. Диктатура разума на Западе / пер. с англ. А. Сайдашева. М.: АСТ, Астрель, 2007. 895 с.

⁷ Свободно трактованная экранизация одноимённого романа Синклера Льюиса, удостоенная пяти номинаций на премию «Оскар». По сюжету фильма, коммивояжёр и авантюрист по натуре Элмер Гантри, случайно попав на собрание верующих людей, понимает, что на религии можно хорошо заработать, и перевоплощается в проповедника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Система Шиллингера. URL: http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillingera.html (10.06.2018).
2. Эрзанукаева Л. Р. Роль современного российского телевидения в формировании культуры повседневности студенческой молодежи: дис. ... канд. социол. наук. М., 2009. 172 с.
3. Gann K. American Music in the Twentieth Century. Schirmer Books, 1997. 400 p.
4. Gann K. MUSIC; An Opera That's a Talk Show That's a Philosophy // The New York Times. April 28, 2002. URL: <https://www.nytimes.com/2002/04/28/arts/music-an-opera-that-s-a-talk-show-that-s-a-philosophy.html> (16.06.2018).
5. Mikel Rouse. Dennis Cleveland. URL: <http://mikelrouse.com/works/dennis-cleveland/> (18.06.18).
6. Michaels B. Opera for the Media Age: Composer Robert Ashley on Television Opera // The Opera Quarterly. 2006. Volume 22, Issue 3–4, pp. 534–537.
7. Salzman E., Desi T. The New Music Theater. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
8. Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition. Da Capo Press, 1978. 1640 p.



Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru



REFERENCES



1. *Sistema Shillingera* [Schillinger's System]. URL: http://algorithmiccomposition.ru/article_entry_sistema_schillingera.html (10.06.2018).
2. Erzanukaeva L. R. *Rol' sovremennogo rossiyskogo televideniya v formirovanii kul'tury povsednevnosti studencheskoy molodezhi: dis. ... kand. sotsiol. nauk* [The Role of Modern Russian Television in Shaping the Culture of the Everyday Life of Students: Dissertation for the Degree of Candidate of Sociology]. Moscow, 2009. 172 p.
3. Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Schirmer Books, 1997. 400 p.
4. Gann K. MUSIC; An Opera That's a Talk Show That's a Philosophy. *The New York Times*. April 28, 2002. URL: <https://www.nytimes.com/2002/04/28/arts/music-an-opera-that-s-a-talk-show-that-s-a-philosophy.html> (16.06.2018).
5. Mikel Rouse. *Dennis Cleveland*. URL: <http://mikelrouse.com/works/dennis-cleveland/> (18.06.18).
6. Michaels B. Opera for the Media Age: Composer Robert Ashley on Television Opera. *The Opera Quarterly*. 2006. Volume 22, Issue 3–4, pp. 534–537.
7. Salzman E., Desi T. *The New Music Theater*. Oxford University Press, Inc., 2008. 408 p.
8. Schillinger J. *The Schillinger System of Musical Composition*. Da Capo Press, 1978. 1640 p.

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru



Г. В. РЫБИНЦЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия**ORCID: 0000-0002-5289-4654, gvrib@mail.ru*

Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII – начала XIX столетий

Приоритетное положение инструментальной музыки в искусстве Нового времени обусловили новые творческие задачи по воссозданию многообразия реального мира – природы и человека. Наиболее совершенным инструментом для решения этих задач стал симфонический оркестр, состав которого формировался на протяжении XVII–XIX столетий.

Барочный оркестр не имел определённого стабильного набора инструментов, и образующие его группы были неравнозначны. Ведущую роль исполняла группа струнных. Такой ненормативный диспропорциональный оркестр можно понимать как образ несовершенной природы. Стабильный унифицированный оркестр, включающий четыре равнозначные группы инструментов, сложился на рубеже XVIII–XIX столетий в искусстве классицизма. Подобный оркестр обеспечил возможность создания звукового образа гармоничного совершенного мира.

Классический, тяготеющий к «квадратности» оркестр имел в своей основе важные мировоззренческие установки. Его четырёхэлементная структура отвечала античному учению о четырёх природных первоэлементах, а также новоевропейскому учению о царствах природы, включающей миры минералов, растений, животных и человеческий социум. Группа струнных, имеющая широкие возможности по воспроизведению эмоций и чувств человека, позволяла создавать образы четырёх темпераментов. Кроме того, её можно истолковать как звуковой образ социума, члены которого отличаются различной степенью свободы.

Таким образом, симфонический оркестр стал наиболее совершенным музыкальным инструментом, открывающим путь к воплощению обобщённых звуковых образов мироздания, включающих природу и социум.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, симфонический оркестр, барокко, классицизм, природа и человек.

Для цитирования: Рыбинцева Г. В. Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII – начала XIX столетий // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 164–170.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.

GALINA V. RYBINTSEVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0002-5289-4654, gvrib@mail.ru*

The Structure of the Symphony Orchestra in the Context of the World Perception during the Time Period from the 18th to the Early 20th Century

The prioritized position of instrumental music in the art of the Early Modern Period has stipulated new challenges in recreating the diversity of the real world – nature and man. The most perfect means for realizing these goals turned out to be the symphony orchestra, the instrumental make-up of which was formed during the course of the time period between the 17th and the 19th centuries.

The baroque orchestra did not possess a definite set of instruments, and the groups comprising it were unequal in their mutual relations. The leading role in it was played by string instruments. Such an irregular disproportionate type of orchestra may be interpreted as an image of imperfect nature. The stable unified orchestra comprised of four groups



equal in their status emerged at the turn of the 18th and the 19th centuries in the Classicist era. This type of orchestra provided for the possibility of creation of the sound image of a harmonious perfect world.

The classical orchestra, gravitating towards “square” qualities possessed important world-view notions as its foundation. Its four-element structure corresponded with the Ancient Greek teaching about the four primary elements of nature, as well as the new European teaching of the dominions of nature including the worlds of the minerals, plants, animals and human society. The string group, which was endowed with immense means of recreating human feelings and emotions, made it possible to create images of four temperaments. In addition, it may be interpreted as the sound image of society the members of which differ from each other by their varying level of freedom.

Thereby, the symphony orchestra became the most perfect musical instrument opening up the path towards the manifestation of generalized images of the universe, including nature and society.

Keywords: musical instruments, symphony orchestra, Baroque style, Classicism, nature and man.

For citation: Rybintseva Galina V. The Structure of the Symphony Orchestra in the Context of the World Perception during the Time Period from the 18th to the Early 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 164–170. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.

На рубеже XVIII–XIX столетий в творчестве представителей венского классицизма инструментальная музыка достигла своего расцвета. Впервые за многовековую историю инструментальные жанры оттеснили на второй план музыку вокальную, которая безраздельно господствовала на протяжении многих столетий. «Лишь в конце XVIII века неутилитарная и не связанная со словесным текстом инструментальная музыка приобрела полную самостоятельность и начала – впервые в истории – притязать на царственное положение именно в силу своей независимости от бытовой конкретики», – пишет Л. Кириллина [2, с. 210]. Эта неоспоримая победа инструментализма ознаменовалась становлением самого совершенного музыкального инструмента – симфонического оркестра, процесс формирования и специфика состава которого до настоящего времени привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей (см.: [8; 9; 10; 11; 12]). При этом представления о сущности оркестра с течением времени эволюционировали: от совокупности различных музыкальных инструментов до понимания оркестра как единого целостного образования, имеющего в своей основе ряд значимых принципов. Как отмечает И. Шабунова, «представление о целостности оркестра вырисовывалось постепенно» [7, с. 32].

Представляется целесообразным рассмотреть причины, обеспечившие ведущую роль инструментализма и вызвавшие к жизни столь значимое для музыкальной культуры явление, как симфонический оркестр. Искать такие причины следует, на наш взгляд, за пределами му-

зыкального искусства – в сфере мировоззрения соответствующей эпохи, а именно XVII–XVIII столетий – периода изобретения нового музыкального инструментария и становления состава симфонического оркестра.

Музыка Средневековья и Возрождения была духовной не только по своему содержанию: она действительно исполнялась коллективным духом человечества. Именно дыхание как способ порождения чистого, устремлённого к небесам звука служило главным импульсом звукоизвлечения, в чём можно усмотреть связь с животворящей силой Святого Духа, порождающего всё существующее. Светские (земные) образы и соответствующие им инструментальные жанры занимали в этом искусстве достаточно скромное место. Возвращению к жизни античного понимания искусства как подражания природе в теории и на практике способствовали мастера Ренессанса. Это было время кардинальных перемен в сфере миропонимания, когда стремление к миру небесному уступало первенство желанию постичь законы реального мироустройства, когда основным объектом познавательной деятельности и творческой активности человечества стал материальный мир с его основными составляющими – природой и человеком.

В искусстве XVII–XVIII столетий названная тенденция стала определяющей: на первый план выдвинулась тема бесконечного многообразия явлений реальной действительности. Закономерно, что в условиях музыкального искусства приоритетное положение заняли образы явлений слышимых – звуков одушевлённой и неодушевлённой природы,

всевозможных проявлений человека. При этом требование подражать природе (в том числе и природе человека) обусловило активный поиск необходимых для этого средств. Голос с его ограниченным звуковысотным, тембровым, динамическим диапазоном не отвечал новым творческим устремлениям. Отсюда – целенаправленная плодотворная работа по совершенствованию уже имеющихся и изобретению новых музыкальных инструментов, превосходящих человеческий голос масштабами звуковысотного диапазона и обладающих значительно более широким техническим, выразительным, изобразительным спектром возможностей. Показательно, что именно в этот период истории были созданы основные разновидности современных струнных, духовых, ударных инструментов; появилась возможность экспериментирования в сфере комбинаторики разнообразных инструментальных тембров; было положено начало сольному, ансамблевому, оркестровому музицированию.

Усилиями великих мастеров – авторов новых музыкальных инструментов и музыки для них – сложилось новое соотношение жанров; кардинально изменился способ звукоизвлечения. Ведущие позиции заняли звуки, порождаемые не голосом человека, а результатами его конструкторской деятельности. «Созданный мастерами XVII–XVIII столетий новый инструментальный стал необходимым условием обретения музыкой независимости от текста, её освобождения от многовекового служения слову, позволил утвердить самоценность звучания материального по своей природе музыкального инструмента, то есть звука, имеющего не духовное (извлекаемое исключительно с помощью духа), а естественное, природное происхождение» [4, с. 34–35].

Опытно-эмпирический путь формирования наиболее богатого в звуковысотном, тембровом, смысловом отношении звучания (а соответственно, и набора инструментов) представлен в искусстве музыкального барокко, для которого характерно широкое многообразие оркестровых составов. В середине XVIII века процесс стабилизации структуры оркестра был далёк до своего завершения. Набор инструментов зависел от целого ряда факторов: «В период барокко оркестровые составы разделяются в соответствии с общественной

функцией музыки, местом её исполнения и аудиторией» [6, с. 91]. В барочном оркестре отсутствовало равновесие между инструментальными группами; ведущая роль неизменно отводилась струнным. Что же касается духовых, то они использовались в целях обогащения динамического и тембрового звучания оркестра: как правило, дублировали партии струнных. Столь характерные для барочного оркестра разнообразие составов и неравнозначность инструментальных групп свидетельствуют о его несовершенстве. Это позволяет трактовать такой оркестр как средство, отвечающее цели создания образа природы с преобладанием диспропорций.

Однако в структуре барочного оркестра уже представлены четыре основные инструментальные группы – струнные, деревянные духовые, медные духовые и ударные. Функцию ударных исполняли не привычные для современного слушателя инструменты, а клавиесин (*cembalo*). При этом основная – струнная группа, в свою очередь, включала четыре элемента: первоначально это были различного строя скрипки и виолы, а впоследствии – классическая группа инструментов. «Объединение струнных на основе тесситурной дифференциации (скрипки, альты, виолончели и контрабасы) и образование однородной по окраске группы становится важнейшим завоеванием барочного оркестра», – констатирует И. Шабунова [6, с. 88].

Историческую параллель становлению новоевропейского инструментализма и формированию ранних оркестровых коллективов составило интенсивное развитие натурфилософии и опытно-экспериментального естествознания. В числе наиболее авторитетных из предложенных в это время концепций следует назвать учение Карла Линнея, который представил природный мир в единстве трёх царств – минералов, растений и животных. Четвёртым царством, возвышающимся над миром природы, стал мир человека – социум. Широкая популярность учения Линнея позволяет рассматривать его как новоевропейскую аналогию идеям античных натурфилософов, в частности, учению о порождающих мир четырёх природных первоэлементах (стихиях).

В этой связи представляется возможным рассмотреть состав барочного оркестра с точки зрения античных и новоевропейских натур-

философских идей. Так, звуковое воплощение стихии земли можно обнаружить в отрывистых, тяжёлых звуках партии ударных; стихии воды – в плавном, текучем движении струнных. Образом стихии воздуха можно считать лёгкие, парящие звуки деревянных духовых, а стихии огня – резкие, как бы обжигающие звуки меди. Убедительности предложенных ассоциаций способствует и внешний облик музыкальных инструментов. Это гладкие, плоские, как правило, достаточно твёрдые (и тем самым напоминающие земную) поверхности ударных инструментов; прихотливые волнообразные очертания струнных; прямолинейные, подобные воздушным потокам, формы деревянных духовых, а также огненный блеск медных духовых инструментов.

Наиболее многосоставная и чётко структурированная уже в условиях барочного стиля группа струнных, которая до настоящего времени сохраняет свой состав, требует к себе особого внимания. Неоспоримые преимущества струнных по воссозданию эмоций и чувств человека позволяют утверждать, что включённые в эту группу инструменты явились также средствами звукового воплощения четырёх темпераментов как естественных (природных) свойств человека. Так, звуки скрипки, способной передать наиболее широкий диапазон эмоциональных состояний, можно трактовать как музыкальный образ сангвинического темперамента; резковатое звучание альты – как образ холерика; «задумчивые» звуки виолончели ассоциируются с состоянием меланхолика, а неторопливые звуки контрабаса – с образом флегматика. Предложенные ассоциации представляются уместными при интерпретации звучания барочного оркестра, воссоздающего многообразие природы. «Барокко не только наблюдало и “читало” природу, но стремилось в неё проникнуть, активно на неё воздействовать и даже экспериментировать», – отмечает Д. Лихачёв [3, с. 78].

Барочный эмпиризм стал закономерным этапом на пути к рационализму классицизма, который уже по своему наименованию предполагает не поиск, а достижение результата – гармонии, идеала, совершенства. Не случайно стабилизация и унификация состава симфонического оркестра произошла на рубеже XVIII–XIX столетий, уже в условиях классицизма. «Окончательно корпус инструментов класси-

ческого оркестра закрепляется в поздних симфониях Й. Гайдна и В. Моцарта, в творчестве Л. Бетховена: струнные; парный состав деревянных духовых; 2–4 валторны, 2 трубы; 2 котла литавр. Такой оркестр позднее, во второй половине XIX века, классифицируется как «малый симфонический» [6, с. 104]. В рамках этого оркестра четыре группы инструментов всё более обретают самостоятельность и равнозначность. Если в барочном оркестре главенствуют струнные, то оркестр классицизма возможен лишь в единстве всех четырёх инструментальных групп, которые уже не дублируют партию струнных, а имеют достаточно самостоятельное значение. Как отмечает И. Шабунова, «равнозначной активностью отличаются все партии оркестра» [6, с. 123].

Достигший состояния стабильности оркестр классицизма, в свою очередь, можно уподобить сложившемуся в общественном сознании эпохи образу мира с его тремя природными царствами, над которыми возвышается мир человека – социум. Так, гладкие поверхности ударных инструментов, их отрывистые «твёрдые» звуки, как правило, не имеющие определённой высоты, дают право провести параллель с царством неорганической природы. Об этом свидетельствуют и ограниченные выразительные возможности ударных, которые позволяют им воссоздавать явления, наиболее удалённые от человека и даже противостоящие ему. Деревянные духовые непосредственно связаны с миром растений: с древнейших времён они выполнялись из материалов растительного происхождения и по сей день служат созданию образов пейзажной идиллии, пасторали. Что касается медных духовых инструментов, то их исторические прообразы, в частности рога, отсылают нас к царству животных, тем более что использовались они преимущественно на охоте или в ходе военных действий, когда возникала необходимость пробудить присутствующее в человеке агрессивное животное начало. В этой связи медь можно понимать как звучащий элемент живой органической природы. Наконец, звуки струнных с их безграничными выразительными возможностями по передаче эмоций и чувств, как отмечалось выше, наиболее близки человеку. На эту связь указывает и сама их конфигурация, напоминающая очертания женской фигуры; более того, согласно тра-

дициям древних, струны отождествляются с нервами человека: «В Мистериях лира считалась секретным символом человеческой конституции, корпус инструмента представлял физическое тело, струны – нервы, а музыкант – дух», – пишет М. П. Холл [5, с. 285].

Во все времена струнные инструменты вызывали ассоциации с человеком; они использовались для создания звуковых образов различных темпераментов, характеров, возрастов. Кроме того, группу струнных можно представить как образ жёстко структурированного социума, различные слои которого обладают разной степенью свободы: в этом случае контрабасы уподобляются низшим, наименее свободным слоям человеческого сообщества, а скрипки – социальной элите, имеющей наибольшие возможности к индивидуальным проявлениям. Такая интерпретация позволяет понимать совокупное звучание струнных как образ совершенного социума, различные элементы которого занимают отведённое им положение и действуют в рамках полномочий, предписанных свыше. Подобные социальные аналогии представлены в работах Т. Адорно, который утверждал: «Организованность произведений искусства заимствована у общественной организации...» [1, с. 185].

Оркестр классицизма можно понимать как образ организованного в соответствии с принципами Высшего Разума мира природы и человеческого сообщества, каждая из составляющих которого выполняет функцию, отведённую ей свыше. Об этом свидетельствует тот факт, что состав оркестра обретает всё более правильные пропорции: он уже состоит из четырёх самостоятельных групп, каждая из которых включает не менее двух музыкальных инструментов, а в перспективе уподобляется составу струнных. Тем самым оркестр усваивает черты «квадратности», то есть приходит в соответствие с ведущими установками классицизма – принципами совершенной пропорции и двойной симметрии, которым полностью отвечает структура квадрата (эта тенденция сохранится и в последующей эволюции оркестрового состава). Квадрат и соответствующее ему число четыре относятся к ведущим принципам классицизма далеко не случайно: древний символизм отводил им роль символов материального мира. Достаточно вспомнить четыре первоэлемента, четыре природные стихии, че-

тыре времени года, четыре стороны света, четыре темперамента человека, четыре сословия и т. д. Поэтому «квадратный» состав симфонического оркестра позволяет рассматривать его как самый совершенный инструмент, предназначенный для создания образов реальной действительности.

Однако в условиях повышенного интереса к познанию природы и человека в общественном сознании данной эпохи сохранялась вера в существование Высшего Начала, противостоящего материальному миру и управляющего им. Эта вера, наряду со стремлением примирить противоположные мировоззренческие установки, присутствует в трудах большинства новоевропейских мыслителей. Такими, в частности, пантеистические убеждения Б. Спинозы, который считал многообразные явления природы различными модусами Единой Субстанции – Бога, а также дуалистическое учение Р. Декарта, утверждавшего, что единственная Абсолютная Субстанция, которой является Бог, даёт миру свои законы, но не участвует в делах мира.

Фигурой, символизирующей присутствие в звучании оркестра Высшего Начала, без сомнения, является дирижёр, функции и полномочия которого претерпевали существенные изменения при переходе от барокко к классицизму. Роль дирижёра-капельмейстера в условиях барочного стиля и на заре классицизма можно уподобить роли Творца, создающего звуковой Космос и управляющего им. «Профессия дирижёра не была выделена из профессии капельмейстера, которая включала в себя и сочинение музыки, и её исполнение, и руководство целым коллективом исполнителей», – указывает Л. Кириллина [2, с. 236]. В этой связи уместно вспомнить притчу барочного поэта Джамбаттиста Марино о Боге-капельмейстере, согласно которой Бог создал мир как прекрасную капеллу и управлял ею, пока Люцифер не соблазнил человека диссонансами.

В искусстве классицизма произошло разделение функций создателя музыки и собственно дирижёра, призванного обеспечить согласованное звучание всех инструментов оркестра (одним из первых дирижёров в современном понимании принято считать Л. ван Бетховена): отбивая такт палочкой или смычком, он задавал общие параметры движения звукового материала. Эта новая роль вызывает аналогии с учением



Декарта, а также с аристотелевским пониманием Бога как Перводвигателя, сообщающего движение всему существующему. Однако более убедительным представляется отождествление дирижёра с высшей фигурой новоевропейской социальной иерархии – монархом как представителем Бога на земле.

В заключение подчеркнём, что к концу XVIII века симфонический оркестр не случайно обрёл свою классическую четырёхэлементную – «квадратную» структуру. Такой состав полностью соответствовал древнему учению о порождающих материальный мир четырёх природных первоэлементах, новоевропейскому учению о царствах природы, а также сложившейся структуре социума, включавшей четыре

сословия и возвышающуюся над ними фигуру монарха – помазанника Божия. Такой оркестр позволял решать актуальные творческие задачи по воссозданию образов реального мира – многообразных явлений природы и человеческого сообщества. Ненормативный диспропорциональный состав барочного оркестра отвечал представлениям о дисгармонии мира, о несовершенстве природных явлений. Стабилизация структуры оркестра и достижение равновесия инструментальных групп в искусстве классицизма обеспечили возможность создать звуковой образ совершенного, разумно организованного мира, все элементы которого находятся в состоянии высшей гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки: двенадцать теоретических лекций // Адорно Т. Избранное: социология музыки. М., 2008. С. 7–190.
2. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
3. Лихачёв Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. М.: Согласие, 1998. 471 с.
4. Рыбинцева Г. В. Музыка и архитектура барокко. Опыт мировоззренческой интерпретации. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 188 с.
5. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994. 793 с.
6. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. 262 с.
7. Шабунова И. М. О традиционных и новых подходах в изучении оркестровки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 31–35.
8. Bang Jon. The Principles of Orchestration. Analysis, Theory and Practice. Master's thesis in Musicology. Norwegian University of Science and Technology. Trondheim, 2013. 168 p.
9. Carse Adam von Ahn. The History of Orchestration (Dover Books on Music). New York: Dover Publications, 1964. 348 p.
10. Norman Del Mar. Anatomy of the Orchestra. London: Faber & Faber, 1981. 528 p.
11. Range Matthias. With Instrumental Music of All Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727 // International Musicological Society. Bärenreiter. ACTA Musicologica. Volume 82. 2010, pp. 87–104.
12. Sptizer John, Neil Zaslaw. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815. Oxford University Press, 2004. 614 p.

Об авторе:

Рыбинцева Галина Валериановна, кандидат философских наук, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, доцент, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-5289-4654**, gvrib@mail.ru

REFERENCES

1. Adorno T. Vvedenie v sotsiologiyu muzyki: dvenadtsat' teoreticheskikh lektsiy [Introduction to the Sociology of Music: Twelve Theoretical Lectures]. Adorno T. *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Selected Writings: The Sociology of Music]. Moscow, 2008, pp. 7–190.
2. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poetika i stilistika* [The Classical Style in 18th and Early 19th Century Music. Part 3: Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
3. Likhachev D. S. *Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley* [The Poetry of Gardens: towards the Semantics of Garden and Park Styles]. Moscow: Soglasie, 1998. 471 p.
4. Rybintseva G. V. *Muzyka i arkhitektura barokko. Opyt mirovozzrencheskoy interpretatsii* [The Music and Architecture of the Baroque Style. An Attempt of a Worldview-based Interpretation]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Press, 2015. 188 p.
5. Kholm M. P. *Entsiklopedicheskoe izlozhenie masonskoy, germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkreytserovskoy simvolicheskoy filosofii* [An Encyclopedic Exposition of Masonic, Hermetic, Kabbalistic and Rosicrucian Symbolic Philosophy]. St. Petersburg: SPIKS, 1994. 793 p.
6. Shabunova I. M. *Instrumenty i orkestr v evropeyskoy muzykal'noy kul'ture* [Instruments and the Orchestra in European Musical Culture]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Press, 2011. 262 p.
7. Shabunova I. M. Traditional and New Approaches toward the Study of Orchestration. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2013. No. 1 (12), pp. 31–35.
8. Bang Jon. *The Principles of Orchestration. Analysis, Theory and Practice. Master's thesis in Musicology*. Norwegian University of Science and Technology. Trondheim, 2013. 168 p.
9. Carse Adam von Ahn. *The History of Orchestration (Dover Books on Music)*. New York: Dover Publications, 1964. 348 p.
10. Norman Del Mar. *Anatomy of the Orchestra*. London: Faber & Faber, 1981. 528 p.
11. Range Matthias. With Instrumental Music of all Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727. *International Musicological Society. Bärenreiter. ACTA Musicologica*. Volume 82. 2010, pp. 87–104.
12. Sptizer John, Neil Zaslaw. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*. Oxford University Press, 2004. 614 p.

About the author:

Galina V. Rybintseva, Ph.D. (Philosophy), Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Associate Professor, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-5289-4654**, gvrib@mail.ru





Т. В. САФОНОВА, З. В. ФОМИНА

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-8091-6742, tatianasafonova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6440-386X, zinaf33@yandex.ru

К вопросу об интерпретации фортепианных произведений С. С. Прокофьева

Анализ исполнительских интерпретаций фортепианных произведений Прокофьева осуществлён в статье с позиций герменевтического подхода. Интерпретация рассматривается как способ существования музыкального произведения, требующий активного творческого соучастия исполнителя в воссоздании авторского замысла. Особое место уделено вопросу о границах интерпретации: подчёркивается необходимость проникновения в глубинные смысловые слои исполняемого произведения, движения к постижению авторского замысла и недопустимость вольного обращения с музыкальным текстом. Развивается мысль о том, что характер интерпретации, её адекватность и убедительность зависят не только от профессионального уровня музыканта, но и от величины и значительности личности исполнителя. Утверждается, что анализ различных интерпретаций того или иного произведения позволяет не только определить духовные ориентиры и ценностные предпочтения исполнителя, но и духовную атмосферу общества, в котором он творит, востребованность тех настроений и смыслов, которые несёт музыка композитора. Высказывается предположение о том, что активное обращение современных исполнителей к произведениям Прокофьева обусловлено характером напряжённой исторической ситуации в мире, формирующей ощущение тревоги и подавленности: в прокофьевской музыке привлекает устремлённость к свету, уверенность и оптимизм. Рассмотрены интерпретации фортепианных произведений Прокофьева, представленные именами С. Рихтера, М. Гринберг, Э. Гилельса, М. Аргерих, Н. Петрова и современных исполнителей – А. Гаврилова, Е. Кисина, Д. Трифонова, Г. Соколова.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, фортепианные произведения, исполнительская интерпретация, авторский замысел.

Для цитирования: Сафонова Т. В., Фомина З. В. К вопросу об интерпретации фортепианных произведений С. С. Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 171–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.171-178.

TATIANA V. SAFONOVA, ZINAIDA V. FOMINA

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia

ORCID: 0000-0002-8091-6742, tatianasafonova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6440-386X, zinaf33@yandex.ru

Concerning the Question of Interpretation of Sergei Prokofiev's Piano Compositions

In this article an analysis of performing interpretations of Prokofiev's piano compositions is carried out from the positions of a hermeneutical approach. Interpretation is examined as a means of existence for the musical composition demanding an active creative co-participation of the performer in the recreation of the composer's artistic conception. Special importance is attributed to the question of the boundaries of interpretation: the necessity of penetration into the innermost semantic strata of the performed composition, the aspiration towards the comprehension of the composer's conception and the infeasibility of willful treatment of the musical text. The notion is elaborated on that the character of interpretation, its adequacy and convincing qualities depend not only on the musician's professional level, but also on the magnitude and significance of the personality of the performer. The assertion is made that the analysis of various interpretations of any particular musical composition makes it possible not only to define the performer's spiritual reference points and value preferences, but also the spiritual atmosphere of the society in which he or she is artistically active, as well as the demand for certain moods or meanings which the composer's music conveys. The

presumption is expressed that the active interest in the music of Prokofiev on the part of performers is stipulated by the character of the intense historical situation in the world creating the feelings of alarm and blight: in Prokofiev's music especially attractive for musicians are the aspiration towards light, self-assuredness and optimism. The renditions of the piano compositions by Svyatoslav Richter, Maria Grinberg, Emil Gilels, Marta Argerich, Nikolai Petrov, as well as by contemporary pianists, Andrei Gavrilov, Evgeny Kisin, Daniil Trifonov and Grigory Sokolov.

Keywords: Sergei Prokofiev, piano compositions, performer's interpretation, composer's conception.

For citation: Safonova Tatiana V., Fomina Zinaida V. Concerning the Question of Interpretation of Sergei Prokofiev's Piano Compositions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 171–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.171-178.

Всякая живая культура обязана своим существованием сохранению и поддержанию традиции. В области искусства значение последней чрезвычайно велико: художественные творения предшествующих эпох не только задают образцы профессионального мастерства, но и продолжают жить в реальном пространстве современной культуры, оказывая неослабевающее воздействие на духовный мир людей. Особое место в этих процессах принадлежит музыкальному искусству. Сохранение художественных традиций предполагает здесь не просто фиксацию исторического опыта, но его постоянное воспроизведение, поскольку способом бытийствования музыкального произведения выступает исполнение. Это обуславливает неизбежность его исполнительской интерпретации.

Характер интерпретации, её адекватность и убедительность зависят не только от профессионального уровня музыканта, но и от величины и значительности личности исполнителя. Нет необходимости подробно развивать мысль о недостаточности работы музыканта исключительно в направлении развития своего пианизма и неизбежной ущербности пусть и блестящего технического исполнения. Тем не менее нельзя не заметить, что в последние годы всё более заметным становится возрастание технического уровня, внешней эффектности при одновременном снижении подлинной музыкальности, способности к проникновению в глубинные слои произведений и выразительному интонированию.

Достижение такого уровня исполнительства предполагает и определённую интеллектуальную подготовку музыкантов, содержание и направленность которой в немалой степени определяется педагогом по специальности. А это, в свою очередь, требует соответствующей ком-

петентности самого педагога. В частности, речь идёт о необходимости владения основами музыкальной герменевтики – учения о понимании и интерпретации художественных произведений. «Само собой разумеется, что исполнительская интерпретация музыкального произведения и теоретическая интерпретация смысла художественного текста – это не одно и то же. И, тем не менее, и в том и в другом случае имеет место явно выраженный герменевтический аспект, поскольку в процессе исполнительской интерпретации происходит не просто воспроизведение изначального текста, но и его истолкование» [9, с. 180]. При этом авторы, занимающиеся проблемами герменевтики, указывают на то, что, несмотря на признание неисчерпаемости смысла художественных текстов, постижение авторского замысла остаётся необходимым условием адекватного прочтения произведения [8; 12].

Анализ различных интерпретаций того или иного произведения позволяет определить духовные ориентиры и ценностные предпочтения не только самого композитора, но и исторически конкретного общества, на которое ориентируется исполнитель. Произведения, проверенные временем и отнесённые к категории классики, сохраняют свою культурную значимость и регулярно исполняются музыкантами всего мира. Однако нельзя не заметить, что активность обращения к ним в разные периоды и в различных социокультурных ситуациях неодинакова, она в существенной мере зависит от востребованности тех настроений и смыслов, которые несёт музыка того или иного композитора. Так, например, в последние годы исполнители всё чаще обращаются к произведениям С. С. Прокофьева.

Ни один представитель советской пианистической школы не мог обойти стороной творчество Прокофьева. Достаточно вспомнить К. Игумнова (Четвёртая соната, «Сказки старой



бабушки»), С. Фейнберга (первого после автора исполнителя Третьего концерта), Г. Нейгауза (Третья соната, «Мимолётности»), М. Юдину (Второй концерт, цикл пьес «Ромео и Джульетта»), некоторые «Мимолётности»), Л. Оборина (Третий концерт, Вторая, Третья, Седьмая сонаты). Каждый из них освещал различные грани мира прокофьевской образности.

Традиционно с именем Прокофьева связывают особую сухую, ударную трактовку рояля, отчасти поддержанную авторитетом пианизма самого композитора, сформировавшегося в первые годы его концертной деятельности. Однако со временем появились пианисты, которые стали раскрывать более глубокие, существенные стороны прокофьевского творчества – в частности, мир его лирики. Эта линия впервые была выявлена в полной мере в искусстве Владимира Софроницкого на гастролях во Франции в 1928–1929 годах. Интерпретация пианиста не получила признания, его упрекали в чрезмерной романтизации Прокофьева, в излишней чувственности, которая была характерна скорее для XIX века, нежели для XX. По утверждению В. Дельсона, «исполнение Софроницким произведений Прокофьева, акцентировавшее впервые глубоко человеческие, задушевные и психологические черты его лирического высказывания, воспринималось как вызов установившимся традициям» [3, с. 271]. Следует иметь в виду, что интерпретация Софроницкого выявляла романтические тенденции музыки композитора, преломлённые сквозь призму XX века. В сравнении с романтическим исполнением, её отличала афористичность образов, графичность в ведении мелодической линии, острота ритма, аскетизм и сдержанность в выражении эмоций.

Новое понимание прокофьевского искусства, провозглашённое в исполнительских интерпретациях Софроницкого, нашло продолжение в творчестве пианистов советской музыкальной культуры. В этом свете примечательны имена, ставшие непревзойдёнными авторитетами в исполнении произведений Прокофьева. Среди корифеев советской фортепианной школы ближе всего к авторской стилистике композитора стоит Святослав Рихтер, чья интерпретация стала своеобразным эталоном для многих последующих поколений музыкантов.

Позволительно утверждать, что фортепианные интерпретации С. Рихтера обнаруживают

скрытые, глубинные смысловые уровни музыки Прокофьева, то, что в исследовательских работах последних лет всё чаще определяют как метафизическое начало (см., например: [7]). В этом же аспекте осмысливает творчество композитора и А. Шнитке: в своём очерке, посвящённом Прокофьеву, он подчеркнул характерное для его музыки «преодоление настоящего ради вечности» [11, с. 184]. Отнесённость к вечному слышали и осознавали уже современники композитора. Так, после репетиции Пятой симфонии Прокофьева А. Оголевец произнёс: «Мы все умрём, а это останется, это – из категории вечного» (цит. по: [5, с. 74]). О погружённости композитора в метафизические бездны в процессе творчества свидетельствует и высказывание его жены, Лины Прокофьевой: «Он оказывался в другом мире, когда сочинял музыку; и, живя рядом с ним, я чувствовала себя так, словно попала с ним вместе в этот мир... Вы отрывались от земли и всех её проблем, вы оказывались в “вечности” – не знаю, как выразиться точнее» (цит. по: [10, с. 46]).

Примечательно, что первым произведением, с которого началось признание Рихтера как уникального интерпретатора музыки Прокофьева, была Шестая фортепианная соната. Пианист исполнил её на первом «нестуденческом» концерте в Москве. На этом же концерте он сыграл Рондо из «Блудного сына», «Пасторальную сонатину» и «Пейзаж». Выступление имело ошеломительный успех и способствовало становлению творческого сотрудничества двух выдающихся личностей. Впоследствии Рихтер стал первым исполнителем Седьмой и Девятой фортепианных сонат (Девятая соната посвящена С. Рихтеру), фортепианных партий флейтовой и виолончельной сонат. В 1946 году пианист исполнил всю триаду поздних сонат. В целом в его репертуаре – Первый и Пятый концерты Прокофьева, шесть сонат (Вторая, Четвёртая, Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая), а также пьесы малой формы.

Исполнительский облик великого пианиста созвучен идеям прокофьевского творчества. Рихтер сумел выявить особенности стиля композитора, его внутреннюю направленность. Его интерпретациям свойственно тяготение к объективности, «внеличной общезначимости». Неслучайно творчество и того и другого относят к «искусству представления». Такое искусство отличает стремление к выразитель-

ности и скульптурности форм, масштабности мышления. Общеизвестно, что Рихтер является мастером крупной формы, ему особенно хорошо удаётся воплотить архитектурную форму целого. Пианист удивительным образом владеет чувством онтологического времени, что способствует охвату всего произведения, предстающего как бы с «высоты птичьего полёта».

В этом свете примечательна его интерпретация Шестой сонаты. Её отличает тяготение к графичности, заострённости, можно даже сказать, «рубленности» линий. Этому способствует подчёркнутое внимание к акцентам. Разработка в исполнении пианиста достигает колоссального эмоционального напряжения за счёт постепенного динамического нарастания при сохранении устойчивости и незыблемости ритмического стержня. Тем самым Рихтер демонстрирует потрясающее владение исполнительским временем, проявляющееся в способности создать ощущение неотступности, неотвратимости, страха перед надвигающейся катастрофой. Особенности интерпретации пианистом третьей части цикла заключаются в её объективной подаче, в стремлении к охвату мысли, созданию целостной панорамной картины. Рихтер подчёркивает протяжённость фраз широкого дыхания особым сопряжением мелодических линий. В его исполнении средний голос продолжает логику развития верхнего, тем самым уходя от контрастной динамики в соседних голосах и создавая ощущение бесконечности мелодии. Примечательны подходы к кульминациям на *ff*, где активность восхождения к вершинам достигается через эффект «сжатия» времени. Финал звучит напряжённо, собранно, очень концентрированно. Характерна остигатная тема, звучащая зловеще, с внутренним нервом.

Сонату исполнитель выстраивает к четвёртой части. Это проявляется в выборе основных темпов всего цикла. Его закономерным итогом является финал, отвечающий на главные вопросы первой части. Темпы пианиста подвижны, даже в лирике он тяготеет к аскетизму, лаконичности, сдержанности, можно сказать, целомудренности. В его трактовке Сонаты проявляется тяготение к рельефности беспедального пианизма.

Другую интерпретацию Шестой сонаты предложила выдающаяся пианистка Мария

Гринберг. Она раскрывает иную грань музыки композитора – его связь с романтической традицией. Это проявляется в повышенной эмоциональности, даже экспрессивности лирической составляющей. Третья часть Сонаты в исполнении Гринберг звучит лично, исповедально. Эта часть видится едва ли не смысловым центром произведения, словно то, что было спрятано под натиском внешнего, «чужого», вырвалось наружу и пронзительно зазвучало. Особое значение приобретают кульминационные эпизоды в нюансе на *ff*, звучащие гимнично, ликующе. Думается, что такое состояние может быть ассоциировано с воспеванием жизни, любви, красоты. Большое значение Гринберг придаёт поиску колористических эффектов. Этому способствует сопоставление педальных и беспедальных звучаний.

Такая интерпретация, не столь широко распространённая, тем не менее имеет основания. Целый ряд авторитетных исследователей творчества Прокофьева (М. Тараканов, Т. Левая, М. Овчинников) рассматривают романтизм в качестве одного из неявных, глубоко лежащих свойств его натуры. Как замечает М. Овчинников, «в живой музыкально-исполнительской практике пресловутый антиромантизм творчества Прокофьева, декларируемый и им самим, и многочисленной плеядой музыковедов, рассыпается как карточный домик, уступая место куда более сложному пониманию прокофьевской музыки, вобравшей в себя как стилистические, так и художественно-содержательные элементы различных (а подчас и противоположных) художественных направлений» [6, с. 84].

Одним из самых значительных интерпретаторов сочинений Прокофьева является Эмиль Гилельс. В творческом пути выдающегося пианиста заметна существенная эволюция. Если в ранний период исполнительской деятельности его стиль отличается подчёркнутой виртуозностью, преобладанием преимущественно активно-волевого, динамически-напористого начала, то со временем искусство Гилельса обретает черты лаконичной ёмкости, вкрадчивости мысли и выпуклости каждой интонации. Оно наделяется подлинной глубиной и философской осмысленностью. Не случайно Гилельс стал первым исполнителем Восьмой сонаты. Яков Флиер писал: «Невозможно

забыть, как звучит у пианиста одна из самых гениальных и глубочайших прокофьевских “глыб” – Восьмая соната. Вот одно из типичных режиссёрско-исполнительских созданий музыкального исполина Эмиля Гилельса» (цит. по: [2, с. 75]).

Примечательна запись Третьей сонаты, сделанная в зрелый период творчества пианиста (1984). Обращает на себя внимание выбор темпа. Авторское указание *allegro tempestoso* (бурно) обретает иное качество. В исполнении Гилельса Соната звучит весьма сдержанно, что производит впечатление огромного масштаба. Очевидно, что пианист уходит от подчеркнуто виртуозной трактовки произведения. Вместо самодовлеющей активности он выявляет основательность и устойчивость ритма, точность нюансов, чёткость и графичность штрихов, скульптурную завершённость каждой интонации. В единовременном сочетании сдерживающего начала с вулканическим темпераментом и энергетическим посылом видится мудрость одного из выдающихся титанов XX века. Показательна его интерпретация интонационного ядра побочной партии. Пианист динамически подчёркивает начало верхнего голоса во втором такте побочной темы. Таким образом, в первом мелодическая интонация воспринимается как вступление, песенный зачин. Стремление высветить всё богатство подголосочной палитры обнаруживается в полной мере в репризе, где Гилельс подчёркивает проведение побочной темы в средних голосах. Особый интерес вызывает исполнительское решение, связанное с выявлением кульминационной зоны в разработке Сонаты. В его интерпретации отсутствует динамическая подготовка эпизода *con effetto*. Вопреки авторскому указанию, Гилельс не делает предваряющий этот раздел нюанс *crescendo*. Однако с удвоенным неистовством и мощью пианист внезапно обрушивается на центральный эпизод разработки, что в целом соответствует композиторскому замыслу.

Другое понимание Сонаты обнаруживается в исполнении аргентинской пианистки Марты Аргерих. Запись, сделанная в 1967 году, демонстрирует невероятную искромётность, динамизм творческого посыла. В этом проявляется яркая самобытность пианистки, её «взрывной» темперамент. Достаточно отметить, что общее время её исполнения составляет 6 минут 17 секунд. Невероятно быстрый темп исполнения

(пианистка практически не делает отклонений от первоначального темпа) и сквозное развитие, неуклонно движущееся к коде, подобно «сжатой пружине», определяет художественный смысл Сонаты. Интерпретация Аргерих высвечивает особые грани прокофьевской музыки, видимо, близкие ей в период её творческого становления. Они связаны с ощущением молодости, с юношеским задором, воплощённым в бурлящем потоке игровой стихии.

Нельзя не упомянуть имя Николая Петрова, репертуар которого включает все сонаты С. Прокофьева. Его исполнительский стиль отличается яркой индивидуальностью. В своей трактовке музыки композитора он продолжает ту линию, которая восходит к творчеству С. Рихтера. Для неё характерна объективность изложения, свойственная традициям искусства представления. Обратимся к его интерпретации Третьей сонаты. Петров играет весьма напористо, целеустремлённо. В развитии драматургии сочинения ведущее значение приобретает ритмическое начало, организующая роль которого проявляется в единстве темпа. Довольно разнообразна динамическая палитра с резкими контрастами звучности, внезапными «всплесками» и «провалами», что создаёт ощущение насыщенности внутренней жизни прокофьевской музыки. Особый интерес вызывают артикуляционные решения. Пианист использует подчеркнуто отрывистый, сухой, «колючий» штрих, в частности, в разработке – для достижения объёмности художественного образа.

Прокофьевские сонаты по праву занимают достойное место в репертуаре современных пианистов. Вызывают интерес самобытные исполнительские прочтения Третьей сонаты Андреем Гавриловым, Даниилом Трифоновым. В интерпретации Гаврилова покоряет глубина прочтения, многогранность звуковых образов. Пианист подходит к сочинению довольно свободно, субъективно. Это проявляется в гибкости темповых решений, в наличии *rubato* в переходах между разделами.

Любопытны исполнительские находки в интерпретации Даниила Трифонова (2011). В частности, в побочной партии он выявляет характерные черты, свойственные музыке Прокофьева. Думается, что интерпретация пианиста высвечивает другую грань творчества композитора – его тяготение к сказочности, мифологичности. В этом свете примечательна

мысль, высказанная Г. С. Алфеевской в книге «История отечественной музыки XX века». По её мнению, в этой Сонате Прокофьев воплощает сказку о «Царевне-лягушке» (см.: [1]). Однако сам композитор не опубликовал свою задумку, полагая, что эта программа не сочетается с тем жанром, в котором написана Соната. Думается, трактовка Алфеевской не лишена основания. Она созвучна как смысловой направленности исполнительского замысла Трифонова, так и его колористическим решениям.

Исполнительской удачей следует считать интерпретацию Шестой сонаты Евгением Кисиним. Пианист демонстрирует потрясающее владение красками, колористическими эффектами. В немалой степени этому способствует безупречная педализация, а также туше, фразировка. Блестящая техника пианиста позволяет брать высокие темпы в разработке первой части, в финале. Тем не менее виртуозность не идёт в ущерб образности. Сильное впечатление производят эпизоды, погружающие слушателя в состояние «безвременья», замирания. В звучании переходов-связок слышится нечто таинственное, инфернальное, зловещее.

В самом деле, для Прокофьева характерен интерес к крайним, тeneвым, «запредельным» проявлениям человеческого духа, к оборотной стороне природы человека, часто связанный с темой смерти. Это даёт основание говорить о близости прокофьевской музыки экзистенциальным традициям русской духовной культуры, одним из проявлений которых является, в частности, напряжённый анализ внутренней жизни личности в произведениях Ф. Достоевского.

Нельзя не заметить, что весь XX век апеллирует к бессознательным глубинам человеческой психики. По-своему раскрывает эту проблему и С. Прокофьев. Некоторые эпизоды его музыки живописуют погружение в сферы бессознательного, «субъективно изменённую реальность». Такой приём мы наблюдаем во многих музыкальных произведениях («Огненный ангел», «Мадалена», «Игрок», фортепианные пьесы «Вещи в себе», «Мимолётности», Пятая соната, Вторая симфония). Прокофьев изображает напряжённое состояние человеческой психики с целью исследовать внутреннюю жизнь человеческого духа, его бессознательные глубины – подобно тому, как это делал в своих романах Ф. Достоевский. При этом композитор сохра-

няет бесстрастность, подходя к рассмотрению чувства по-научному объективно. Данное обстоятельство следует отметить особо. Б. Яворский в своих заметках 1931 года очень точно сказал о музыке Прокофьева, подчеркнув «беспощадность к чувству в его произведениях». По словам этого выдающегося музыковеда, Прокофьев «знает чувство, для него оно реально существует, но относится он к нему исследовательски беспощадно» (цит. по: [4, с. 177]).

Отмеченные отстранённость и объективность вовсе не свидетельствуют о рационалистической холодности композитора. Здесь уместнее говорить о созерцательности в изображении музыкальных явлений и образов. Оберегая своё сердце от сиюминутных чувств и страстей, С. Прокофьев отдаёт приоритет духу, духовному, тем самым «побеждая время и смотря на себя из вечности» (Преподобный Иустин).

Такой «взгляд из вечности» можно усмотреть в интерпретации Третьей сонаты другим выдающимся пианистом современности – Григорием Соколовым. Каждое исполненное им сочинение несёт отпечаток неповторимой, самобытной личности великого мастера. Так, в Третьей сонате пианист высвечивает особый, наполненный драматизмом мир прокофьевской музыки. В исполнении пианиста поражает темповый контраст, главным образом, подчёркивающий антитезу токкатных и лирических разделов формы. Внутри эпизодов логика развития отличается сквозным дыханием, цельностью и монолитностью. Пианист мастерски выстраивает форму целого, выявляя внутреннюю неоднозначность образов, высвечивая в мажоре – минор, в бурной энергии токкатного потока – метафизические глубины.

Подводя итог, следует отметить, что история интерпретаций довольно обширна. Каждый пианист, в силу своей индивидуальности, традиций, характера эпохи, предлагает своё понимание, свой взгляд на прокофьевскую музыку. Однако несмотря на всё многообразие существующих трактовок, одно остаётся неизменным – воплощение авторского замысла. Каждое последующее поколение музыкантов будет стремиться открыть мир этого выдающегося художника XX века заново, переосмысливая его творчество с высоты новой историко-культурной ситуации, с позиции новых подходов к глубинным основаниям его искусства.


 ЛИТЕРАТУРА
 

1. Алфеевская Г. С. История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин. М.: Владос-Пресс, 2009. 159 с.
2. Гордон Г. Б. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. М.: Классика-XXI, 2007. 171 с.
3. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
4. Мартынова С. Из переписки Прокофьева // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. М., 2007. С. 148–178.
5. Мендельсон-Прокофьева М. А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 5–226.
6. Овчинников М. О романтических тенденциях в интерпретациях фортепианных произведений С. Прокофьева советскими пианистами // Московский музыковед. Вып. 2. М., 1991. С. 78–88.
7. Сафонова Т. В. Метафизическая составляющая в творчестве С. С. Прокофьева. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. 156 с.
8. Фомина З. В. Автор как проблема теоретической рефлексии в культурном пространстве постмодерна // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 3. URL: <http://www.rae.ru/fs/>.
9. Фомина З. В. Философия музыки. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. 208 с.
10. Чемберджи В. Н. XX век Лины Прокофьевой. М.: Классика-XXI, 2008. 336 с.
11. Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2005. С. 209–214.
12. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
13. Giroud V. Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.
14. Khait J. To Sing or Not to Sing: the Signification of Operatic Mode of Utterance in Sergey Prokofiev's Betrothal in A Monastery // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 21–44.
15. Manzoni S. Music and Literature at the Time of Soviet Union // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 207–211.
16. Morrison S. Prokofiev: Reflections on an Anniversary, And A Plea for a New Critical Edition // Art of Music. Theory and History. 2017. No. 16, pp. 5–20.
17. The Leonard Bernstein Letters / Ed. by Nigel Simeone. New Haven: Yale University Press, 2013. 606 p.

Об авторах:

Сафонова Татьяна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410018, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8091-6742**, tatianasafonova@mail.ru

Фомина Зинаида Васильевна, доктор философских наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410018, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0001-6440-386X**, zinaf33@yandex.ru


 REFERENCES
 

1. Alfeevskaya G. S. *Istoriya otechestvennoy muzyki XX veka: S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Shnitke, R. K. Shchedrin* [History of 20th Century Russian Music: Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Georgy Sviridov, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin]. Moscow: Vlados-Press, 2009. 159 p.
2. Gordon G. B. *Emil' Gilel's. Za gran'yu mifa* [Emil Gilels. Beyond the Myth]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 171 p.
3. Del'son V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofeva* [The Piano Compositions and Piano Technique of Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 287 p.
4. Martynova S. *Iz perepiski Prokofeva* [From Prokofiev's Correspondence]. *Sergey Prokofiev: Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i* [Sergey Prokofiev: Letters. Memoirs. Articles]. Moscow, 2007, pp. 148–178.

5. Mendel'son-Prokof'eva M. A. Vospominaniya o Sergee Prokof'evе. Fragment: 1946–1950 gody [Mendelssohn-Prokofiev M. A. Memoirs of Sergei Prokofiev. Fragment: 1946–1950]. *Sergey Prokof'ev. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i* [Sergey Prokofiev. Memoirs. Letters. Articles]. Moscow, 2004, pp. 5–226.
6. Ovchinnikov M. O romanticheskikh tendentsiyakh v interpretatsiyakh fortepiannykh proizvedeniy S. Prokof'eva sovetскими pianistami [About the Romantic Tendencies in Interpretations of Prokofiev's Piano Works by Soviet Pianists]. *Moskovskiy muzykoved* [The Moscow Musicologist]. Issue 2. Moscow, 1991, pp. 78–88.
7. Safonova T. V. *Metafizicheskaya sostavlyayushchaya v tvorchestve S. S. Prokof'eva* [The Metaphysical Component in the Works of Sergei Prokofiev]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2011. 156 p.
8. Fomina Z. V. Avtor kak problema teoreticheskoy refleksii v kul'turnom prostranstve postmoderna [The Author as an Issue of Theoretical Reflection in the Cultural Space of the Post-Modern Era]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Present-Day Issues of Scholarship and Education]. 2012. No. 3. URL: <http://www.rae.ru/fs/>.
9. Fomina Z. V. *Filosofiya muzyki* [The Philosophy of Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2011. 208 p.
10. Chemberdzy V. N. *XX vek Liny Prokof'evoy* [The 20th Century of Lina Prokofiev]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 336 p.
11. Shnitke A. G. Slovo o Prokof'evе [A Few Words about Prokofiev]. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2005, pp. 209–214.
12. Eko U. *Otkrytoe proizvedenie* [Ecco U. An Open Work]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2004. 384 p.
13. Giroud V. *Nicolas Nabokov: a Life in Freedom and Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2015. 584 p.
14. Khait J. To Sing or Not to Sing: the Signification of Operatic Mode of Utterance in Sergey Prokofiev's Betrothal in A Monastery. *Art of Music. Theory and History*. 2017 № 16, pp. 21–44.
15. Manzoni S. Music and Literature at the Time of Soviet Union. *Art of Music. Theory and History*. 2017. No. 16, pp. 207–211.
16. Morrison S. Prokofiev: Reflections on an Anniversary, And A Plea for a New Critical Edition. *Art of Music. Theory and History*. 2017. No. 16, pp. 5–20.
17. *The Leonard Bernstein Letters*. Ed. by Nigel Simeone. New Haven: Yale University Press, 2013. 606 p.

About the authors:

Tatiana V. Safonova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Special Piano Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-8091-6742**, tatianasafonova@mail.ru

Zinaida V. Fomina, Dr.Sci. (Philosophy), Professor at the Humanities Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0001-6440-386X**, zinaf33@yandex.ru

