

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2019 / 1 (34)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2019 / 1 (34)

Проблемы музыкальной науки

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

2019, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1

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 Тарасва**, 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. **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, 2019, № 1

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)

2019, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alexeyeva**, Far-Eastern Federal University, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Alexeyeva**, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Beslan G. Ashkhotov**, Northern Caucasus Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Pedagogy) Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Irina B. Gorbunova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vladislav E. Devutsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhan State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Elena A. Kaminskaya**, Institute of Modern Art, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvash State Institute of Humanities, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Russian State Social University, Moscow, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alla G. Korobova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Alexandra V. Krylova**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Augusta V. Malinkovskaya**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vera I. Nilova**, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Polozova**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Elena E. Polotskaya**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Tatiana B. Sidneva**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valery N. Syrov**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Oksana E. Sheludyakova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, 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**, 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**, 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, 2019, No. 1

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 Аскаревич
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскарков 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 25.03.2019. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 12,6. Усл.-печ. л. 19,0. Заказ 220053. 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 Исамагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро» 450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, 3. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 25.03.2019. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 12,6. Printing l. 19,0. Order No. 220053. 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 "IdealPro" Co. Ltd 450057, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, 3. 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:

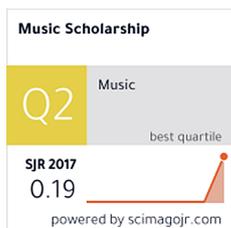
17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

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 «Problemy muzykal'noj nauki/ Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); 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 “Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); 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

Горизонты музыкознания

- 7 **Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Мирошниченко Л. А., Титкова Т. Н.**
О звуковысотной организации знаменного распева в аспекте дешифровки
- 15 **Плотникова О. М.**
Фрактальная геометрия Сонаты № 10 А. Н. Скрябина

Поэтика и семантика музыкального текста

- 22 **Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В.**
К вопросу о формировании сольного скрипичного текста в эпоху барокко
- 29 **Шуранов В. А., Левина И. Р.**
«Тема с вариациями» П. И. Чайковского: художественный образ и авторская позиция

Теория музыки

- 37 **Напреев Б. Д.**
Пять фуг из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И. С. Баха «в прочтении» В. А. Моцарта
- 46 **Скурко Е. Р.**
Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат

Из истории зарубежной музыки

- 55 **Нилова В. И.**
Исландский сюжет в биографии Карла Нильсена
- 62 **Девятко Е. Д.**
Музыка Нидерландов в орбите британских интересов начала XX века

Международный отдел

- 70 **Edward Green**
Rhythm Contradicts Contempt: Aesthetic Realism and *The Rite of Spring*
- 77 **Valery V. Glivinsky**
On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics

Музыка в системе культуры

- 89 **Демченко А. И.**
Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый

- 98 **Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г.**
Музыка кино в аспекте стилового моделирования
- 106 **Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П.**
Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого

Национальные музыкальные культуры (Казахстан)

- 115 **Джумакова У. Р., Мусаходжаева С. К.**
Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана
- 123 **Харламова Т. В.**
Орган в казахской музыкальной культуре: этапы истории

Музыкальное образование

- 129 **Вялухина В. И., Городилова М. В., Коробова А. Г., Полоцкая Е. Е.**
Внеучебные формы деятельности в вузе: из опыта работы кафедры теории музыки Уральской консерватории / Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: From the Experience of the Work of the Music Theory Department at the Urals Conservatory
- 140 **Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В.**
Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России)
- 150 **Юдина А. И., Шорохова И. В., Гольская А. О.**
Формирование креативной компетентности в процессе обучения на основе интегративного курса «Хоровой театр»

Анонс, рецензии

- 157 **Рудякова А. Э.**
О книге А. Демченко «Мэтр вокала. К 75-летию Леонида Сметанникова»
- 160 **Аишхотов Б. Г.**
Адыгская шикапшина – объект монографического исследования

Contents

Horizons of Musicology

- 7 **Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev, Liubov A. Miroshnichenko, Tatiana N. Titkova**
About the Pitch Organization of the Znamenny Chant in the Aspect of Deciphering
- 15 **Olga M. Plotnikova**
Fractal Geometry in Alexander Scriabin's Sonata No. 10

Poetics and Semantics of Musical Text

- 22 **Flyura B. Sidikova, Irina V. Alexeyeva**
Towards the Question of Formation of the Solo Violin Musical Text in the Baroque Era
- 29 **Vitaly A. Shuranov, Irma R. Levina**
The Theme and Variation by Piotr Tchaikovsky: The Artistic Image and the Authorial Position

Music Theory

- 37 **Boris D. Napreyev**
Five Fugues from J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier* (Book II) "in the Rendition" of Mozart
- 46 **Evgeniya R. Skurko**
The Theory of Variant Form in Russian Musicology: The Stages of Formation, the Conceptual Framework

History of Western Music

- 55 **Vera I. Nilova**
The Icelandic Subject Matter in the Biography of Carl Nielsen
- 62 **Ekaterina D. Devyatko**
Music of the Netherlands Within the Orbit of British Interests of the Early 20th Century

International Division

- 70 **Edward Green**
Rhythm Contradicts Contempt: Aesthetic Realism and *The Rite of Spring*
- 77 **Valery V. Glivinsky**
On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics

Music in the System of Culture

- 89 **Alexander I. Demchenko**
The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. First Essay

- 98 **Svetlana I. Khvatova, Tatiana F. Shack, Evgeny G. Shevlyakov**
Film Music in the Aspect of Stylistic Modeling
- 106 **Polina Sh. Shamkhalova, Liudmila P. Kazantseva**
John Tavener. Monodrama *The Death of Ivan Ilyich*: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy's Novelette of the Same Title

National Musical Cultures (Kazakhstan)

- 115 **Umitzhan R. Dzhumakova, Saule K. Musakhodzhaeva**
Collective Creativity and Authorship in Opera: The Historical Experience of the Musical Culture of Kazakhstan
- 123 **Tatiana V. Kharlamova**
The Organ in the Kazakh Musical Culture: The Stages of its History

Musical Education

- 129 **Vera I. Vyalukhina, Marina V. Gorodilova, Alla G. Korobova, Elena E. Polotskaya**
Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: From the Experience of the Work of the Music Theory Department at the Urals Conservatory
- 140 **Imina G. Aliyeva, Irina B. Gorbunova, Svetlana V. Mezentseva**
Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)
- 150 **Anna I. Yudina, Inna V. Shorokhova, Anna O. Golskaya**
The Formation of Creative Competency in the Process of Study on the Basis of the Integrative Course "Choral Theater"

Announcement, Reviews

- 157 **Alla E. Rudyakova**
About Alexander Demchenko's book "Metr vokala. K 75-letiyu Leonida Smetannikova" ["A Master of Vocalism. Towards the 75th Anniversary of Leonid Smetannikov"]
- 160 **Beslan G. Ashkhotov**
The Adyghe Shikapshina – an Object of Monographic Research

**И. В. БАХМУТОВА, В. Д. ГУСЕВ****Л. А. МИРОШНИЧЕНКО, Т. Н. ТИТКОВА***Институт математики им. С. Л. Соболева, г. Новосибирск, Россия**ORCID: 0000-0002-7777-2311, bakh@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0002-0305-267X, gusev@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0003-0127-5826, luba@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0003-1525-4110, titkova@math.nsc.ru*

О звуковысотной организации знаменного распева в аспекте дешифровки*

Проблема перевода древнерусских знаменных песнопений в современную нотолинейную форму носит дешифровочный характер и остаётся актуальной для беспометной нотации. Развиваемый авторами подход к компьютерной поддержке процесса дешифровки основан на использовании двознаменных певческих книг конца XVII – начала XVIII столетия. Сложность дешифровки обусловлена тем, что знамена могут иметь множество различных нотных интерпретаций. Созданные нами алгоритмы позволяют правильно восстанавливать ритмическую структуру распева для 95–98% знамен в разных гласах. Однако точность реконструкции звуковысотной составляющей гораздо ниже – порядка 60–80%. Этим обусловлена необходимость более детального изучения звуковысотной организации знаменного распева. В работе проведён количественный анализ звуковысотных переходов от одного знамени к следующему для всевозможных комбинаций пар знамен (биграмм), представленных в текстах двознаменников с предварительно устранёнными степенными и указательными пометами (три Октоиха и Ирмологий). Полученная статистика допустимых интервалов может быть использована в процессе дешифровки беспометной нотации для коррекции не согласующихся с ней вариантов. Приведены примеры знаменных биграмм, демонстрирующих неожиданные особенности знаменного распева, практически не освещённые в литературе. Попутно затронуты вопросы, касающиеся определения понятия «строки», выявления биграммных индикаторов попевочных структур, особенностей распева тандемно повторяющихся знамен и др.

Ключевые слова: знаменный распев, двознаменники, нотолинейная реконструкция, попевки, биграммы.

Для цитирования / For citation: Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Мирошниченко Л. А., Титкова Т. Н. О звуковысотной организации знаменного распева в аспекте дешифровки // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.007-014.

IRINA V. BAKHMUTOVA, VLADIMIR D. GUSEV**LUBOV A. MIROSHNICHENKO, TATIANA N. TITKOVA***Sobolev Institute of Mathematics, Novosibirsk, Russia**ORCID: 0000-0002-7777-2300, bakh@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0002-0305-267X, gusev@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0003-0127-5826, luba@math.nsc.ru**ORCID: 0000-0003-1525-4110, titkova@math.nsc.ru*

About the Pitch Organization of the Znamenny Chant in the Aspect of Deciphering

The issue of transcription of Early Russian Znamenny Chants into contemporary notation has a deciphering character and remains relevant for notation not provided with aiding deciphering marks. The approach towards computer-based aid of the process of deciphering is based by use of Dvoznamenny chant books of the late 17th and

* Работа выполнена при поддержке программы фундаментальных научных исследований СО РАН № 1.5.1., проект № 0314-2019-0015, а также при частичной финансовой поддержке РФФИ, проект №16-07-00812.

early 18th centuries. The complexity of the deciphering is stipulated by the fact that the Znamenny signs may contain a multitude interpretations of musical notation. The algorithms created by us make it possible to recreate correctly the rhythmic structure of the chants for 95–98% of the signs (znameny) in various voices (glasy). However, the precision of the reconstruction of the pitch constituent is much less – it is approximately 60–80%. This stipulates the necessity for more detailed research of the pitch organization of the Znamenny chant. The work carries out a quantitative analysis of the pitch-related transitions from one znamya (sign) to the next for all sorts of combinations of pairs of znamya (signs) or bigrams presented in the musical texts of dvoznamenniks with preliminarily eliminated marks (pomety) of scale-steps and indications (three Oktoechos and Heirmologies). The obtained statistics of the acceptable intervals may be used during the process of deciphering of the unmarked notation for the correction of the variants inconsistent with it. Examples are brought of znamenny (sign) bigrams which demonstrate unexpected peculiarities of the Znamenny chant practically unilluminated in musicology. Concurrently questions are touched upon illuminating the definition of the concept of a “line,” the demonstration of bigram indicators of the structures of popevkas, peculiarities of the chants of znameny (signs) repeating in a tandem manner, etc.

The work has been carried out with the support of the program of fundamental scholarly studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences No. I.5.1., project No. 0314-2019-0015, as well as through the partial financial assistance of the Russian Foundation of Fundamental Studies, project No. 16-07-00812.

Keywords: Znamenny chant, Dvoznamenniks, note-staff reconstruction, popevkas, bigrams.

Проблема нотолинейной реконструкции (дешифровки) древнерусских церковных песнопений XII–XVII веков, представленных в знаменной форме записи, не теряет своей актуальности и в настоящее время [1; 3; 5–7]. Дешифруемыми (или «читаемыми» [5]) считаются песнопения, в которых знамена снабжены специальными знаками («пометами»), облегчающими их интерпретацию. Система помет появилась во второй половине XVII века. Беспометные песнопения более раннего периода в большинстве своём остались «нечитаемыми» (основная сложность – многозначность соответствия «беспометное знамя – нота»). Известные примеры дешифровки выполнены, в основном, вручную для отдельных песнопений. В настоящее время начали появляться работы, связанные с компьютерной поддержкой процесса дешифровки знаменных песнопений [2; 7].

Разработанный нами подход [2] базируется на использовании двознаменников – певческих книг конца XVII – начала XVIII века, записанных в виде трёх синхронизированных между собой текстов: знаменного, нотолинейного и старославянского. Акцент делается на выявлении в двознаменниках (с предварительно устранёнными пометами) повторяющихся цепочек знамен, интерпретируемых однозначно (внутригласовые инварианты – ВИ) или «почти однозначно» (квазиинварианты – КВИ). Построенные словари ВИ и КВИ имеют формат «беспометное знамя – нота», что позволяет использовать их для дешифровки беспометной нотации.

Реализованный алгоритм [2] даёт возможность правильно восстановить ритмическую структуру распева для 95–98% всех знамен (в зависимости от гласа). Однако точность реконструкции звуковысотной составляющей существенно ниже – порядка 60–80%. Анализ ошибок дешифровки показал, что большая их часть локализована на стыках распевов соседних знамен. А именно: звуковысотные интервалы между реконструированными распевами соседних знамен не всегда совпадают с таковыми в реальном (известном) распеве. Это и послужило побудительным мотивом к более детальному изучению звуковысотной организации знаменного распева.

Целью работы является количественный анализ звуковысотных переходов (интервалов) на стыках распевов соседних знамен для всевозможных их комбинаций, представленных в текстах разных двознаменников. Сравнение полученной статистики с аналогичной, построенной по итогам нотолинейной реконструкции тех же двознаменников с устранёнными пометами, позволит выявить наиболее характерные ошибки дешифровки и найти способ их устранения. Значительный интерес представляет и возможность использования полученной статистики для установления высотных отношений знамен между собой (см.: [3, глава 3]), обнаружения биграмм, являющихся индикаторами попевокных структур, и анализа гласовой специфики в исследуемом материале.

1. Получение статистики интервалов на стыках распевов знамен

Исходным материалом послужили три двознаменных Октоиха конца XVII – начала XVIII века (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, Соловецкое собрание, шифры 618/644, 619/647 и Q1188). В среднем на каждый глас приходится порядка 5500 знамен. Устранение помет приводит к агрегированию алфавита знамен. Например, знамя \mathbb{N} (сложитие) и оно же с указательными пометами «борзо» (\mathbb{N}), «купная» ($\llcorner\mathbb{N}$), «тихая» ($\lrcorner\mathbb{N}$) будут объединены в одну группу «сложитий» (\mathbb{N}), содержащую всё многообразие их интерпретаций, отличающихся интервально-ритмическими характеристиками и высотой. Цель описанного агрегирования – представление двознаменников в «беспометной» нотации. Как следствие, статистика звуковысотных интервалов между распевами соседних знамен будет получена для беспометных биграмм.

В произвольном песнопении $T = a_1 a_2 \dots a_N$, где a_i ($1 \leq i \leq N$) – элементы алфавита знамен, а N – число знамен в песнопении, можно выделить $(N-1)$ биграмм: $(a_1 a_2), (a_2 a_3), \dots, (a_{N-1} a_N)$, среди которых будут и повторяющиеся. Интервал на стыке пары $(a_i a_{i+1})$ определяется как число ступеней обиходного звукоряда [3] между последним звуком распева знамени a_i и первым звуком распева a_{i+1} . Если обозначить высоты этих звуков $h_e(a_i)$ и $h_b(a_{i+1})$, соответственно, то формально интервал $\Delta_{i, i+1} = h_b(a_{i+1}) - h_e(a_i)$. Восходящему движению мелодии соответствуют положительные интервалы, нисходящему – отрицательные. При равенстве высот сравниваемых звуков $\Delta_{i, i+1} = 0$. Мы используем далее следующую кодировку интервалов: 0 – прима, 1 – секунда, 2 – терция, 3 – кварта, 4 – квинта, 5 – секста, 6 – септима.

Наличие в песнопениях повторяющихся пар знамен (биграмм) не означает, что звуковысотные переходы на стыках знамен в каждой паре будут иметь одинаковую величину. Каждое знамя в составе биграммы может иметь множество интерпретаций и лишь контекст определяет, какая комбинация интерпретаций реализуется при разных вхождении в песнопение одной и той же биграммы.

По итогам обработки одного песнопения мы фиксируем многообразие всех встретившихся

в нём биграмм, частоту встречаемости каждой биграммы и интервалы для разных вхождений одной и той же биграммы в текст. Каждый из интервалов имеет свою частоту встречаемости. По указанной схеме обрабатываются все песнопения конкретного гласа, и по каждому гласу формируется обобщённая статистика интервалов.

2. Обсуждение и интерпретация результатов эксперимента

2.1. Статистика интервалов на стыках распевов соседних знамен

В таблице 1 приведены данные о многообразии интервалов и частоте их появления в каждом из 8 гласов трёх двознаменных Октоихов. Здесь $F(\Delta)$ – частота появления в гласе интервала Δ , то есть общее количество биграмм uv (u и v – произвольные знамена), таких, что на стыках распевов u и v реализуется интервал Δ . Учитываются лишь биграммы, встретившиеся в песнопениях гласа не менее трёх раз.

Таблица 1. Статистика интервалов в разных гласах трёх Октоихов

Интервал Δ	F(Δ) в гласах 1–8							
	1	2	3	4	5	6	7	8
–4	4	1	–	–	7	3	5	8
–3	19	36	55	51	47	70	11	194
–2	329	184	207	165	213	259	390	237
–1	2007	2093	1687	2461	2675	2116	1782	2339
0	949	856	800	1019	824	888	948	715
+1	1805	1586	1614	1812	1997	2065	2132	2208
+2	219	189	168	222	146	137	85	242
+3	37	76	42	83	102	35	46	36
+4	40	11	4	4	40	7	7	9
+5	12	1	–	–	24	4	–	–
+6	2	–	–	2	1	–	–	–

Анализ таблицы 1 позволяет сделать следующие выводы.

1) Величины интервалов на стыках распевов соседних знамен укладываются в диапазон от (–4) до (+6). Исключения составляют единственный скачок на 6 ступеней вниз в 5-м гласе и три скачка на 8 ступеней вверх в гласе 4 (они не включены в таблицу). Поскольку в распевах самих знамен нет интервалов с $|\Delta| \geq 4$, а интервалы с $|\Delta| = 3$ очень редки, можно заключить, что основная доля больших интервалов ($|\Delta| \geq 3$)

реализуется на стыках распевов соседних знамен. Чаще всего эти стыки оказываются границами попевочных структур. Обычно первым знаменем в таких биграмах являются «статья простая» 𐌲 , а также 𐌲𐌲 , 𐌲𐌲 , 𐌲 , 𐌲𐌲 , сопровождаемые знаменами, относящимися к категории начинающих попевку (𐌲 , 𐌲 , 𐌲 , 𐌲 , 𐌲 и др.).

2) Для звуковысотной линии в знаменных песнопениях наиболее характерно поступенное движение вверх или вниз (нисходящие секунды слегка преобладают). Абсолютное доминирование частот $F(-1)$ и $F(+1)$ во всех гласах это подтверждает. Значимым представляется и показатель $F(0)$. Существенный вклад в него вносят речитативные участки напева (серии «столиц»).

3) Среди интервалов больше кварты доминируют восходящие. Например, в гласе 1 зафиксировано 40 переходов на квинту вверх и лишь 4 на квинту вниз. В гласах 2, 3 и 4 нисходящие интервалы больше кварты практически отсутствуют.

4) Гласовая специфика ярче всего видна на примере гласов 1 и 5. Это рекордсмены по числу больших интервалов ($|\Delta| \geq 4$). Их 58 в гласе 1 и 72 в гласе 5, что значительно превышает аналогичные показатели для других гласов.

2.2. Звуковысотные переходы в отдельных биграмах

Эти данные представляют наибольший интерес как для понимания организации знаменного распева, так и для дешифровки. В таблице 2 приведены наиболее интересные биграмы (α), указаны частоты их встречаемости ($F(\alpha)$), варианты интервалов на стыках распевов составляющих их знамен ($\Delta_1, \Delta_2, \dots$), а также частоты их встречаемости ($F(\Delta_1), F(\Delta_2), \dots$). Например, биграмма $\alpha = \text{𐌲𐌲}$ встретила в гласе 1 трёх Октоихов 16 раз (строка 1). На стыке распевов «крюка светлого» (𐌲) и «статьи мрачной» (𐌲) зафиксированы интервалы: $\Delta_1 = -1$ ($F(-1) = 12$) и $\Delta_2 = -2$ ($F(-2) = 4$). Соблюдается баланс частот: $16 = 12 + 4$.

Таблица 2. Примеры интервалов на стыках распевов соседних знамен

№	Глас	Биграмма α	$F(\alpha)$	Частоты интервалов ($F(\Delta)$)
1	1	𐌲𐌲	16	$\Delta_1 = -1$ ($F = 12$), $\Delta_2 = -2$ ($F = 4$)
2	8	𐌲𐌲	4	$\Delta = -1$ ($F = 4$)
3	1	𐌲𐌲	13	$\Delta_1 = +3$ ($F = 6$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 4$), $\Delta_3 = +2$ ($F = 2$), $\Delta_4 = 0$ ($F = 1$)
4	1	𐌲𐌲	47	$\Delta = +1$ ($F = 47$)
5	3	𐌲𐌲	11	$\Delta = +1$ ($F = 11$)
6	2	𐌲𐌲	10	$\Delta = +1$ ($F = 10$)
7	1	𐌲𐌲	76	$\Delta_1 = 0$ ($F = 51$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 24$), $\Delta_3 = -1$ ($F = 1$)
8	2	𐌲𐌲	11	$\Delta = -1$ ($F = 11$)
9	1	𐌲𐌲	198	$\Delta_1 = 0$ ($F = 188$), $\Delta_2 = -1$ ($F = 10$)
10	7	𐌲𐌲	330	$\Delta_1 = 0$ ($F = 303$), $\Delta_2 = -1$ ($F = 27$)
11	5	𐌲𐌲	5	$\Delta = -1$ ($F = 5$)
12	2	𐌲𐌲	50	$\Delta_1 = 0$ ($F = 35$), $\Delta_2 = -1$ ($F = 15$)
13	5	𐌲𐌲	5	$\Delta_1 = -1$ ($F = 3$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 2$)
14	3	𐌲𐌲	10	$\Delta_1 = 0$ ($F = 9$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 1$)
15	5	𐌲𐌲	9	$\Delta = +1$ ($F = 9$)
16	6	𐌲𐌲	11	$\Delta_1 = -1$ ($F = 10$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 1$)
17	2	𐌲𐌲	21	$\Delta = -1$ ($F = 21$)
18	1	𐌲𐌲	57	$\Delta_1 = -1$ ($F = 45$), $\Delta_2 = -2$ ($F = 12$)
19	8	𐌲𐌲	4	$\Delta_1 = -1$ ($F = 3$), $\Delta_2 = +1$ ($F = 1$)
20	8	𐌲𐌲	9	$\Delta_1 = 0$ ($F = 5$), $\Delta_2 = -1$ ($F = 3$), $\Delta_3 = +1$ ($F = 1$)
21	4	𐌲𐌲	135	$\Delta = -1$ ($F = 135$)
22	7	𐌲𐌲	20	$\Delta = -1$ ($F = 20$)

Биграммы в таблице 2 сгруппированы таким образом, чтобы каждая группа демонстрировала специфическую особенность знаменного распева.

Группа 1 (строки 1÷3). Сравнение строк 1 и 2, представляющих биграмму $\alpha = \text{L} \text{L}$ в гласах 1 и 8, показывает сильное влияние гласовой специфики: меняются не только частоты встречаемости биграммы в разных гласах (16 и 4), но и интервалы (в частности, $\Delta = -2$ не представлен в гласе 8). Важен и порядок знамен в биграмме (в строке 3 он обратный по отношению к первым двум). Характер интервалов в этой строке радикально отличается от такового в строке 1, хотя обе биграммы – из одного гласа. Объясняется это тем, что биграмма $\text{L} \text{L}$ является кадансовой в попевочных структурах, что ограничивает разнообразие интервалов. Биграмма же $\text{L} \text{L}$ стоит на стыке двух попевок: знамя L завершает первую из них, а L начинает вторую. Именно на «стыковочных» биграммах наблюдается значительное разнообразие интервалов.

Группа 2 (строки 4÷8) представляет знамена L , L и L , каждое из которых интерпретируется двумя звуками в восходящем движении, причём второй звук «в норме» должен быть на ступень ниже первого звука в распеве следующего за ними знамени. Однако ожидаемая норма соблюдается не всегда (см. строки 7÷8 таблицы, где доминируют отличные от +1 варианты интервалов). Заметим, что такие аномалии характерны лишь для отдельных гласов.

Группа 3 (строки 9÷13) содержит биграммы, составленные из повторяющихся знамен, интерпретируемых одним звуком. Суммарная доля таких тандемов в гласе может достигать нескольких процентов. Знамена, распеваемые несколькими звуками, образуют тандемы лишь в единичных случаях, поэтому здесь не рассматриваются. Следует заметить, что далеко не всегда тандему на знаменном уровне соответствует тандем на нотолинейном. Лишь в сериях стопиц ($\text{L} \text{L} \dots$) преобладает сильная тенденция к сохранению певческого значения знамени при его повторении. Свыше 90% стопиц в сериях интерпретируются одинаково, а редкие нарушения этой тенденции возникают из-за снижения на секунду распева последней стопицы в некоторых сериях.

Гораздо реже сохраняются певческие значения при тандемном повторении других зна-

мен, в частности, «крюков» и «статей». Здесь второй элемент тандема нередко распевается на секунду ниже первого ($\Delta = -1$). Так, из 50 тандемов вида $\text{L} \text{L}$ в песнопениях второго гласа лишь в 35 случаях сохраняется певческое значение ($\Delta = 0$), а в 15-ти второе знамя распевается на секунду ниже. В гласе 4 указанная тенденция в распевах того же тандема уже доминирует ($\Delta = -1$ в 25 случаях из 31). Аналогичную картину мы наблюдаем для тандемов из «статей светлых» L в гласе 5 (строка 13). Здесь в 3 случаях из 5 доминирует вариант с $\Delta = -1$.

Группа 4 (строки 14÷20). Сюда включены биграммы, поясняющие понятие «строки» (см.: [3, с. 102–103]) и позволяющие оценить высотные отношения между разными знаменами. Ясно, что более-менее корректно можно сравнивать по высоте лишь наиболее простые (единогласостепенные) знамена, в частности, крюки и некоторые разновидности стрел и статей. Опосредованная возможность сравнения двух произвольных знамен по высоте появляется, если в их толкованиях имеются указания на связь со «строкой», обозначающей некий единый для данного гласа высотный уровень. (Сводная таблица, отражающая высотные взаимосвязи между знаменами, приведена в: [3, с. 103].) Там уровень строки определяется знаменем L (стрела простая располагается «ни выше строки, ни ниже»), а также знаменами L и L (стопица и стрела поводная). В соответствии с этим на стыках биграмм, составленных из указанных знамен, должны доминировать нулевые интервалы. Анализ двознаменников показывает, однако, что понятие строки в них размыто и в значительной мере определяется гласовой спецификой распева. Строки 14÷16 таблицы 2 иллюстрируют распределение интервалов на стыке знамен, составляющих биграмму $\text{L} \text{L}$ в гласах 3, 5 и 6. В гласе 3 интервал в большинстве случаев (9 из 10) действительно равен 0. Однако в гласе 5 интервал равен (+1) в 9 случаях из 9, а в гласе 6 его значение равно (-1) в 10 случаях из 11. Аналогичную картину наблюдаем и для биграмм, составленных из других возможных эквивалентов строки.

Гласовая специфика проявляется и при использовании интервалов для ранжирования по высоте представителей одного семейства (например, крюков или статей). Так, в гласе 2

«крюк светлый» в составе биграммы $\text{L} \text{L}$ всегда распевается на ступень выше – «крюка мрачного», что согласуется с общеизвестной трактовкой их распевов. Однако в гласе 1 указанное соответствие нарушается в 12 случаях из 57 ($\Delta = -2$).

Немалую роль при сравнении представителей разных семейств играет порядок следования знамен в биграмме. Так, в биграмме $\text{L} \text{L}$ в 8-м гласе «крюк мрачный» (L) распевается выше «статья мрачной» (L) в 3-х из 4-х случаев, а в составе биграммы $\text{L} \text{L}$ – на ступень ниже в 3-х случаях из 9, хотя в [6] эти знамена находятся на одном высотном уровне.

Группа 5 (строки 21, 22). Здесь представлены биграммы с единственным вариантом интервала на стыке. Такая стабильность в сочетании с высокой частотой встречаемости обычно является индикатором вхождения биграмм в состав какой-либо повторяющейся структурной единицы (попевки). В частности, биграмма $\text{L} \text{L}$ входит в состав кадансовых структур трёх попевок: «грунки» (архетип $\text{L} \text{L}$), «колеса» ($\text{L} \text{L}$) и «кулизмы» ($\text{L} \text{L}$). (При указании архетипов мы апеллируем к работе А. Н. Кручинной [7], в которой предложено разбиение множества попевок на 24 класса по типу завершающих попевок кадансовых структур [архетипов].) Ещё одна индикаторная биграмма ($\text{L} \text{L}$), входящая в состав архетипа «кавычка», приведена в строке 22. Следует отметить, что «индикаторных» биграмм довольно много. Это открывает определённые перспективы для пополнения подборок попевок.

3. Возможности использования статистики интервалов

Ограничимся лишь отдельными комментариями, поясняющими общую стратегию дешифровки и возможность коррекции ошибок реконструкции звуковысотной составляющей знаменного распева с помощью статистики интервалов. Рассматривалась задача нотолинейной реконструкции песнопений двознаменного Ирмология (собрание В. Ф. Одоевского, Москва, РГБ, Ф. 210, № 18) с устранёнными пометами. Использовались дешифровочные словари, построенные по Октоихам [2]. Статистики интервалов получены для Ирмология, нотолинейной реконструкции его беспометной версии и трёх Октоихов.

В песнопениях гласа 1 исходного Ирмология имеется всего одна нисходящая кварта. В нотолинейной реконструкции гласа 1 Ирмология нисходящих интервалов с $|\Delta| \geq 3$ уже 29, а в Октоихах – 23. Значительное количество скачков в реконструированном Ирмологии объясняется рассогласованием обучающего и контрольного материалов. Предварительный вывод состоит в том, что используемый нами достаточно общий алгоритм дешифровки (описанный в: [2]) требует настройки на конкретный тип певческой рукописи.

Возможна также настройка алгоритма дешифровки на определённые классы знамен. Например, наиболее характерным представителем группы 2 (см. раздел 2.2.) является «голубчик борзый» (L). Распевы всех биграмм вида $\text{L} \text{X}$, где X – произвольное знамя, отличное от L и L , в норме должны характеризоваться интервалом $\Delta = +1$ при переходе от L к X. Однако в реконструированной версии Ирмология фиксируется порядка 20 исключений из этого правила ($\Delta \neq +1$). Опираясь на достаточно убедительную статистику интервалов, полученную при обучении, мы можем классифицировать эти исключения как ошибки и скорректировать их в соответствии с общим правилом. Анализ исходного Ирмология подтверждает правомочность такого решения.

Использование статистики интервалов продемонстрируем на примере биграммы $\text{L} \text{L}$, встретившейся 27 раз в первом гласе Ирмология. В реконструированной версии Ирмология доминирующим интервалом на стыке распевов L и L является $\Delta = 0$. Та же биграмма в гласе 1 обучающей подборки (три Октоиха) встретилась 48 раз, но интервал $\Delta = 0$ не зафиксирован ни разу, что вызывает сомнения в корректности дешифровки биграммы. Анализ исходного текста Ирмология подтверждает эти сомнения: интервал $\Delta = 0$ на стыке распевов L и L (27 случаев) не фигурирует. Полученный вариант дешифровки с $\Delta = 0$ подлежит коррекции.

Итак, авторами исследован характер ошибок нотолинейной реконструкции беспометных знаменных песнопений XVII века, возникающих при использовании алгоритма, описанного в [2]. Основой для его разработки послужили двознаменные певческие рукописи второй половины XVII – начала XVIII века. С помощью данного алгоритма удаётся правильно восстано-



вить певческое значение в среднем для 60–80% знамен в зависимости от гласа. При этом отдельные песнопения дешифруются практически безошибочно. Детальный анализ ошибок дешифровки показал, что бóльшая часть их связана с восстановлением высотной составляющей напева (могут возникать недопустимые звуковысотные интервалы на стыках распевов соседних знамен). Для формализации понятия «допустимый» (недопустимый) интервал получена статистика всевозможных «разрешённых»

(встретившихся в обучающем материале) звуковысотных переходов между соседними знаменами. Эта статистика может использоваться в процессе дешифровки для коррекции не согласующихся с ней вариантов. Более того, она позволяет уточнить некоторые слабо освещённые в литературе вопросы, касающиеся определения понятия «строки» (см.: [3, с. 102–103]), выявления биграммных индикаторов попевочных структур, особенностей распева тандемно повторяющихся знамен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. К изучению процессов трансляции византийской церковной певческой традиции в искусстве России и Кореи // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 96–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.096-103.
2. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Мирошниченко Л. А., Титкова Т. Н. Сопоставление и интеграция подходов к дешифровке древнерусских знаменных песнопений // Машинное обучение и анализ данных. 2016. Т. 2, № 4. С. 391–406. DOI: 10.21469/22233792.2.4.03.
3. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. 424 с.
4. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979. 19 с.
5. Кутузов Б. П. Русское знаменное пение. М.: Андрей Рублёв, 2008. 304 с.
6. Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / сост. А. С. Белоненко Л., 1979. С. 124–147.
7. Philippovich A., Danshina M., Golubeva I. The Methodology of Automated Decoding of Znamenny Chants: CEUR Workshop Proceedings 5 // AIST-SUP 2016. Supplementary Proceedings of the 5th International Conference on Analysis of Images, Social Networks and Texts. Yekaterinburg, 2016, pp. 27–41.

Об авторах:

Бахмутова Ирина Владимировна, научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Гусев Владимир Дмитриевич, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Мирошниченко Любовь Александровна, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-0127-5826**, luba@math.nsc.ru

Титкова Татьяна Николаевна, кандидат технических наук, ведущий инженер, Институт математики им. С. Л. Соболева (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1525-4110**, titkova@math.nsc.ru

REFERENCES

1. Alekseeva G. V. Concerning the Study of the Processes of Transmission of the Byzantine Tradition of Church Singing in the Art of Russia and Korea. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 96–103. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.096-103.
2. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Miroshnichenko L. A., Titkova T. N. Sopostavlenie i integratsiya podkhodov k deshifrovke drevnerusskikh znamennykh pesnopeniy [Comparison and Integration of Approaches to Deciphering Early Russian Chants]. *Mashinnoe obuchenie i analiz dannykh* [Machine Learning and Data Analysis]. 2016. Vol. 2, No. 4, pp. 391–406.
3. Brazhnikov M. V. *Drevnerusskaya teoriya muzyki. Po rukopisnym materialam XV–XVIII vekov* [The Early Russian Theory of Music. Based on Manuscript Materials from the 15th – 17th Centuries]. Leningrad: Muzyika, 1972. 424 p.
4. Kruchinina A. N. *Popevka v russkoy muzykal'noy teorii XVII veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Popevka in Russian Musical Theory of the 17th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1979. 19 p.
5. Kutuzov B. P. *Russkoe znamennoe penie* [Russian Znamenny Chant]. Moscow: Andrey Rublev, 2008. 304 p.
6. Frolov S. V. K probleme zvukovysotnosti bespometnoy znamennoy notatsii [Concerning the Problem of Pitch Znamenny Notation]. *Problemy istorii i teorii drevnerusskoy muzyki* [Issues of the History and Theory of Early Russian Music]. Comp. by A. S. Belonenko. Leningrad, 1979, pp. 124–147.
7. Philippovich A., Danshina M., Golubeva I. The Methodology of Automated Decoding of Znamenny Chants: CEUR Workshop Proceedings 5. *AIST-SUP 2016. Supplementary Proceedings of the 5th International Conference on Analysis of Images, Social Networks and Texts*. Yekaterinburg, 2016, pp. 27–41.

About the authors:

Irina V. Bakhmutova, Research Associate, Sobolev Institute of Mathematics (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Vladimir D. Gusev, Ph.D. (Technology), Senior Research Associate, Sobolev Institute of Mathematics (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Liubov A. Miroshnichenko, Ph.D. (Technology), Senior Research Associate, Sobolev Institute of Mathematics (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-0127-5826**, luba@math.nsc.ru

Tatiana N. Titkova, Ph.D. (Technology), Senior Engineer, Sobolev Institute of Mathematics (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1525-4110**, titkova@math.nsc.ru



**О. М. ПЛОТНИКОВА***Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия**ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

Фрактальная геометрия Сонаты № 10 А. Н. Скрябина

Физико-математический концепт «фрактал», определивший формирование современной парадигмы естествознания, инициировал новые ракурсы исследования биологических систем, информационных технологий, социума, истории культуры, религии, искусства. Статья посвящена выявлению психологических предпосылок фрактального моделирования в позднем творчестве Александра Скрябина и описанию его алгоритма в пространственно-временной организации Сонаты № 10 для фортепиано. Персональный миф жизни композитора реализовывался в мистической актуализации архетипа Бога (Высшей самости), становящегося ключом к прочтению её художественного содержания. Концепция произведения связана с познанием Божественного генезиса Природы. Звуковым кодом фрактала как «отпечатка большого пальца Бога» являются архаические, мигрирующие музыкально-лексические формулы сигнала и заклинания. Интертекстом культуры выступают «пантеистические знаки» с эхо-эффектами. Реминисценция архетипических геометрических фигур: круга, треугольника, квадрата, креста – в семантическом фрактальном Универсуме идентифицируется с сегментами мандалы. В пространственно-временной конструкции обнаруживаются мифологемы: Божественного истока, числа, Аполлона, Диониса, Зефира. Реконструируя в фортепианном опусе 70 универсальную, единую для европейской и восточной культуры мифопоэтическую модель Божественного Творения мира, Скрябин воскресил знаменитую пифагорейскую триаду: «математика – музыка – космос». Художественная картина мира Сонаты отразила мифический космогенез и механизм «расширяющейся Вселенной», ключевым аспектом которого является концептуальный фрактал.

Ключевые слова: фрактал, Александр Скрябин, мистицизм, Бытие в мифе, архетипы Бога и мандалы, Соната № 10 для фортепиано Скрябина, мифологемы, пасторальная топика, геометрические фигуры в музыке, символика мироздания.

Для цитирования / For citation: Плотникова О. М. Фрактальная геометрия Сонаты № 10 А. Н. Скрябина // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 15–21. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.015-021.

OLGA M. PLOTNIKOVA*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia**ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

Fractal Geometry in Alexander Scriabin's Sonata No. 10

The physical-mathematical concept of the “fractal,” which has determined the formation of the contemporary paradigm of natural science, has initiated new perspectives of research of biological systems, informational technologies, society, the history of culture, religion and art. The article is devoted to revealing the psychological premises of fractal modeling in the late music of Alexander Scriabin and the description of its algorithm in the spatial-temporal organization of Sonata No. 10 for piano. The personal myth of the composer's life was realized in the mystical actualization of the archetype of God (the Highest Selfhood), becoming the key towards the interpretation of its artistic content. The composition's conception is connected with the cognition of the Divine genesis of Nature. The sound code of the fractal as “an imprint of God's thumb” is presented by archaic migrating musical-lexical formulas of the signal and the invocation. The intertext of the culture is demonstrated by “pantheistic signs” together with echo effects. The reminiscence of archetypical geometric figures of the circle, the triangle, the square and the cross in the semantic fractal Universe are identified with segments of the mandala. In the spatial-temporal construction it is possible to discover the mythologemes of: the Divine score, the number, Apollo, Dionysus, Zephyr. Having reconstructed in the Piano Sonata opus 70 the universal mythopoetic

model of the Divine Creation of the world, common for European and Eastern cultures, Scriabin has revived the celebrated Pythagorean triad of “mathematics – music – cosmos.” The artistic picture of the Sonata has reflected the mythical cosmogenesis and the mechanism of “the expanding Universe,” the crucial aspect of which is the conceptual fractal.

Keywords: the fractal, Alexander Scriabin, mysticism, Being in myth, archetypes of God and mandalas, Sonata No. 10 for piano by Scriabin, mythologemes, pastoral topics, geometric figures in music, symbolism of the universe.

В современном естествознании и гуманитарной науке философско-культурологический и математический концепт «фрактал» дал импульс становлению новой научной парадигмы. Открытие фрактальной геометрии природы [7] определило особый статус онтологической универсалии и радикально изменило физико-математические, астрономические, философско-психологические представления о пространстве, времени, бесконечности Метагалактики и микромире. Наряду с магистральной, космогонической, инфляционной теорией Большого Взрыва общенаучной и философской проблемой стала альтернативная, фрактальная модель Вселенной [4, с. 212]. А. Д. Линде, доктор физико-математических наук, рассматривает её в качестве фундамента универсальной космофизической картины мира¹. В свете фрактальной идеи предстали мышление, история культуры, религия, литература, искусство². В зарубежном музыкознании сложилось целое направление, связанное с изучением фрактальных структур в современных музыкальных композициях и различных аспектов генерации фрактального музыкального материала в компьютерной музыке [13; 15; 16]. Отечественное музыкознание делает первые шаги в осознании возможностей «фрактала» как инструмента анализа, открывающего новые горизонты в методологии пространственно-временной организации музыкального текста [2; 3].

Особый интерес в связи с этим представляет творчество А. Н. Скрябина, который на протяжении более чем столетия находится в зоне пристального внимания философов, культурологов, филологов и искусствоведов. Рубеж XX–XXI веков ознаменован новым взрывом увлечённости его произведениями, формирующей всё более целостное представление о новациях одного из лидеров русского культурного ренессанса Серебряного века, философа-мыслителя, «чародея звука» (К. Бальмонт) и определяющей новую историческую перспективу скрябиняны³.

Однако, несмотря на всестороннее и глубокое изучение его искусства, проблема фрактальности модели Вселенной Скрябина, отражённой в том числе в фортепианной музыке – лаборатории его творчества, – остаётся открытой. Рассмотрим реализацию идеи фрактального моделирования в Сонате № 10. Для этого выявим факторы её концептуализации в мировосприятии композитора и опишем фрактальный механизм организации музыкального текста.

Архетипические истоки философско-мистического мировидения Скрябина восходят к идеям и практике восточной философии. Он был влюблён в мистический Восток: полушутя-полусерьёзно называл себя индусом, в Индии мечтал построить сферический храм. Его интуитивно-экстатическое мироощущение было направлено на познание законов развития мироздания, а мистическая стратегия мышления связана с постижением Божественных основ мира. Кульминацией трансперсонального опыта стало сотворение собственного мифа жизни. Идентифицируя себя с Мессией, Скрябин осмысливал своё творчество в контексте Вечности как «божественное откровение». Самообожествляя себя в Бытии личного мифа, музыкант-философ исходил из убеждения: *«Бог – это символ творческого начала [курсив мой. – О. П.]»*⁴.

В концепции архетипов К. Г. Юнга образ или архетип Бога («самости», «самодостаточности» или «Высшей самости», по Е. П. Блаватской) является одним из наиболее значимых переживаний человека. Учёный-психиатр постигал «целостность самости, или целостность “внутреннего человека”... с мифологической точки зрения» как «возникновение в человеке божественного начала»⁵. Определяя суть различия в понимании архетипа «самости» на Западе и Востоке, он полагал, что для индуса «самость как исток души неотличима от бога и что в той мере, в какой человек существует в собственной самости, он не только содержится в боге, но и есть сам бог»⁶.

Письмо Скрябина к Т. Ф. Шлецер от 7 (20) января 1905 года манифестирует сверхмогущую

мистическую актуализацию одного из самых сложных праобразов «коллективного бессознательного»: «Каждый раз мне кажется, что канва готова, вселенная объяснена с точки зрения свободного творчества и что я могу, наконец, *стать богом, играющим и свободно создающим!*.. [курсив мой. – О. П.]» [9, с. 343]⁷. Разрабатывая философский «принцип единства», основной в индийской мифологии и русском символизме, Скрябин в мистическом союзе музыки и сакральной математики видел инструмент познания структуры Вселенной⁸.

Высшим воплощением религиозно-мистического мировидения и «принципа Всеединства» Скрябина является Соната № 10 для фортепиано, концепция которой связана с открытием универсального закона архитектоники Космоса и отражением генезиса, единства и целостности Природы. Л. Л. Сабанев слышал в её содержании «нечто “паническое”»⁹. Композитор сам объяснял свой замысел так: «Это – лес! Это звуки и настроения леса [курсив автора. – О. П.]»¹⁰. «Вот где настоящее растворение в природе. Это – тоже *Мистерия*... [курсив автора. – О. П.]»¹¹. Рецепция универсального пасторального мифа и «семантического кода» пасторали, который А. Г. Коробова определяет формулой «человек и природа» [5, с. 463], в Сонате представлена в модернизированном облике. Стержнем композиционного развития становится фрактальное моделирование процесса Божественного Сотворения мира.

Поиск универсального ключа к пониманию единства мира приводит Скрябина к созданию мотива-матрицы. Сонату открывает «топос “отдалённого сигнала”» [там же, с. 501] на звуке *Ges*. Мигрирующая интонация *exclamatio* эхо-эффектом вводит архаическую формулу утончённо-лирической, нисходящей большой терции, имитирующей то ли пение кукушки, то ли заклинание. Музыкальный словарь пасторали обогащается звуковой конфигурацией ломанного увеличенного трезвучия, романтиками используемого для характеристики фантастических образов. Сам Скрябин признавался: «...я эти звуки нахожу из природы... они *уже раньше были* [курсив автора. – О. П.]»¹².

В восприятии музыки число не является объектом эмоционального переживания, однако в рефлексии оно репрезентируется. Основанием для его семантической интерпретации является знаково-символическая природа религии, музыкального искусства, математики и символизм как метод композиторского мышления. Созвучие гармонии и геометрических образов выражено в высказывании композитора: «Каждая гармония... это – мост меж-

ду музыкой и геометрией...»¹³. Нумерологический мистицизм мелодического рельефа проявляется через семантику чисел, которые выражают «суть модель Вселенной в её макрокосмическом и микрокосмическом аспектах» [10, с. 33]. В архаических, мифопоэтических культурах «Число и Счёт были сакрализованными средствами ориентации и “космизации” Вселенной» [там же, с. 52]. Пифагорейская максима «миром правят числа» превратила его в сущность вещей и принцип организации макро- и микромира. Миф о числе, кодируя культурные традиции, является органичным элементом современной национально-культурной картины мира.

Звуковая тектоника первого фрактального звена отражает трансцендентное, метафизическое структурирование «целостного космоса» из первоначала. Космогоническая символика чисел позволяет маркировать первый звук как «сигнал», представляющий ещё безымянного Создателя, и как космическую «Божественную монаду» – знак Аполлона¹⁴. Двухзвучие очерчивает дифференциацию, все три звука отображают динамическую целостность, являясь «идеальной моделью любого динамического процесса» [там же, с. 23]. «Звуковой код» пасторальной звукописи, фиксируя интериоризацию этапов Сотворения мира и эзотерический принцип триединства (Божественной Троицы) ассоциируется с сакральной геометрической фигурой треугольника. Мелодический узор объективирует мифологемы: Божественного истока, числа и Аполлона – покровителя музыки и геометрии.

Сущность фрактала как объекта природы и космоса проявляется в дробности, фрагментированности и инвариантном масштабировании ступеней, составляющих его пирамиды. Во втором звене фрактала вступления структурный «скейлинг» возникает через «уменьшение» большой терции. Пространственно-изобразительный топос «эхо» погружает слушателя в «семантическое мерцание» увеличенного трезвучия от звука *Ges* и уменьшённого трезвучия от звука *Es*. Протяжённо звучащий звук *Es* трактуется как «бурдонный знак» и «признак кочующих сюжетов и сцен сельской жизни, характерный для живописно-картинных образов вокальной и инструментальной музыки» [12, с. 106]. Бинарный принцип мироустройства, возникший уже на микроуровне первых аккордов, ассоциируется с обликом двуликого Януса.

В третьем звене фрактальной ветки в беге шестнадцатыми длительностями воспроизводится четырёхзвучный «свирельный наигрыш» в звуковой конфигурации «креста» – древнейшего кос-

мического и центрального символа христианского искусства. Звуковой код фрактала в этой итерации высвечивается через систему зеркальных отражений. Мелодический рельеф всех трёх звеньев отображает «источник и корни вечно цветущей природы» [1, с. 121] или кодированную в звуках клятву пифагорейцев Тетрактисом. Эффект зеркала с пространственной инверсией в четвёртом фрактальном звене превращает мелодию в сонорный аккорд. «Бутстрап» преобразует малую терцию в большую сексту и большую терцию – в малую сексту. Застывший неполный секундакорд от звука *C* красочно мерцает на органном пункте *Es*.

Четырёхтактовое предложение темы-матрицы запечатлевает «статическую целостность» [10, с. 23], в сакральных учениях означающую полноту, динамику, завершённость и совершенство мысли¹⁵. Двенадцать интонационных шагов в квадрате олицетворяют космический порядок. В древней астрономии и астрологии число 12 репрезентировало пространство, время и божественное колесо, вращающее Вселенную. Геометрические фигуры круга, квадрата, креста, треугольника и точки (монады) визуализируют конфигурацию мандалы – культурного феномена и сакрализованного топографического символа космологических представлений. Для эзотериков крест внутри круга был знаком Пантеизма. К. Г. Юнг утверждал, что мандала, манифестируя идею Бога и лотос творца, отражает духовную целостность и является основой мистической реализации архетипа самости.

Рекурсия квадрата взята за основу структуры последующих шести предложений вступления¹⁶. Во втором квадрате регистровое поле увеличивается с двух до почти семи октав. Линия баса переносится на три октавы вниз и удваивается. Трёхзвучный хроматический мотив *anabasis* в среднем голосе скоординирован с нижним голосом интервалами большой терции, малой сексты и большой сексты (через октаву). Во второй октаве звучит новый мотив с восходящей большой секундой и нисходящей квинтой к звуку *Es*. Типично русская мигрирующая интонационная формула [18] с опорой на квинту, а впоследствии на кварту играет, как известно, «большую роль в “звукословаре” протяжной песни» [12, с. 122] и становится её кодом.

Септаккорд (большой мажорный), выполняющий функцию гармонической основы Сонаты, появляется в третьем квадрате. «Знак волюнки» перемещается в альтовый голос. Квартовая интонация в триольном ритме цементирует линию баса. В сопрано возникает двухзвучный хроматический

мелодический узор *anabasis* с междутактовой синкопой. Зеркально симметрично в теноре экспонирован хроматический тетракорд *catabasis* в объёме большой терции и ритмическом увеличении. Интонационное клише «знака свирели» в виде «мелодического стереотипа развёрнутой трели» [там же, с. 99], звучащее одновременно с темой креста, завершается нисходящим увеличенным трезвучием.

В четвёртом квадрате-ветке фрактала в трёхголосии отсутствует «бурдонный знак». При неизменной высоте нижнего голоса верхний голос звучит трионом ниже, а средний – малой секундой ниже предыдущего звена. В пятом квадрате мотив *catabasis* появляется в новой ритмической модификации квинтолей и квартолей. Мотив «креста» двукратно ритмически увеличивается в шестом квадрате и развивается секвенционно – в седьмом квадрате.

Замыкает круг вступления восьмое звено фрактала, расширенное до десяти тактов¹⁷. В нём возобновляется звучание первого квадрата с добавленной квинтовой попевкой. В следующем шеститакте взлёты мелодии завершаются хроматическим тремоло *G – Ges*. Минорное трезвучие от звука *A* со сверкающими трелями на терцквартаккорде *C* вызывает ассоциацию с полётом «прямо к Солнцу, в *Солнце* [курсив автора. – *О. П.*]»¹⁸, графическим знаком которого является круг с точкой в центре. К. Г. Юнг рассматривает его как символ архетипа самости и центр мандалы.

Путь от «Божественной монады» к «Солнцу» (генеральной кульминации Сонаты и завершающих вступление трелей – *lumineux vibrant* в *Moderato*) коррелирует с легендой, согласно которой мир принял форму лотоса – всемирного символа, посвящённого Природе и её богам. Новорождённый Будда встал на восьмилепестковый цветок, чтобы обозреть пространство во всех направлениях. «Музыкальный модус пасторальности» [5, с. 53] представлен: «топосом “отдалённого сигнала”», «знаком свирели», «свирельным наигрышем», кодом «пастушьей песни». Пасторальная «коллекция» персонифицирует образ архаического Аполлона – пастуха Номия.

Фрактальное пространство-время «структурно есть иерархия вложенных циклов, и поэтому вполне допускает наличие таких атрибутов мира, как “Дыхание Брахмы”, ритмы *инь-ян*... [курсив автора. – *О. П.*]» [6]. Стихийность ветров, царящих в мироздании, изображена переменной темпов и почти полусотней видоизменений размеров в архитектонике целого. Уже во вступлении их четырёхкратная модификация персонализирует мифологему



вестника богов – Зефира: то лёгкого, ласкающего, то порывистого и стремительного.

Космография пасторали рождается в регистровом «расширении Вселенной»¹⁹, уплотнениях и разрежениях музыкальной ткани, усложнении гармонии, смене ритмов фрактального моделирования, использовании техники перестановки концептуально значимых «пантеистических» и пространственных фигур. Доктор философских наук А. В. Волошинов пишет: «Фрактальная геометрия есть геометрия хаоса, рождающего порядок, и геометрия порядка, рождающего хаос» [курсив автора. – О. П.]» [1, с. 74]. В экспозиции, состоящей из 77 тактов (священного числа индусов и христиан), 34 тактам главной партии зеркально симметричны 43 такта побочной партии с элементами целотонности. Итерацию фрактального моделирования выявляет тональный план. В главной теме каскад пульсирующих аккордов очерчивает увеличенное трезвучие: $F_7 - des_7 - a_7$. В тональном каркасе мотива креста в побочной теме просматривается уменьшённое трезвучие: $Es_{3/4} - C_{3/4} - A_{3/4}$.

В веере тоналностей первого этапа разработки возникает увеличенное трезвучие: $Fis_{3/4} - B_{6/5} - d_7$.

Генеральная кульминация Сонаты (*Puissant, radieux*) с экстатической побочной темой и кластеризацией²⁰ «знака свирели» репрезентирует двенадцатиступенный звукоряд и акцентирует мифологему Диониса. Разорванный на части титанами Загрей-Дионис «знаменует собой начало множества... миф исходит из понятия о божестве как о живом всеединстве» [8, с. 281]. Завершение Сонаты хрупкой темой вступления олицетворяет Бесконечность космического круговорота и Вечность.

Свою Книгу Природы Скрябин написал на языке фракталов задолго до открытия фрактальной геометрии природы, отражённой в графике голландского художника М. К. Эшера в 30-е годы XX века и обоснованной американским математиком Б. Мандельбротом в его последней четверти. В мифопоэтической, космической концепции Сонаты, созданной в 1913 году, оказались репрезентированы кардинальные вопросы мироздания, а число стало символом теогонии.

PRIMEЧАНИЯ

¹ «Фрактальные прорывы» в физике и астрономии представлены в статье Ф. А. Цицина, полагающего, что фрактальная природа и структуру имеет «сама большая Вселенная в модели хаотического раздувания Линде» [11].

² Разработка концепта «фрактал» осуществляется в различных областях гуманитарного знания. Исследуются: фрактальная морфология искусства (А. В. Волошинов); типология фракталов в теории культуры, концептуальный фрактал в культурных системах, фрактальные смыслы сакральных артефактов, цифровое фрактальное искусство (Е. В. Николаева); фрактальные структуры архитектурного объекта (А. Ю. Заславская); фрактально резонансный подход к культуре личности (под рук. А. Г. Маджуга); фрактальная семиотика и вопросы методологии исследования виртуального пространства (Ю. М. Шаев); фрактальность дискурса (С. Н. Плотникова), фрактальность парадоксального мышления (О. Я. Палкевич) и др.

³ Вселенная Скрябина изучена многогранно: в концептуальном, образно-художественном и гармоническом аспектах (в трудах А. А. Альшванга, Б. В. Асафьева, И. Ф. Бэлзы, В. Ю. Дельсона, В. П. Дерновой, Д. В. Житомирского, Т. Н. Левой, М. Н. Лобановой и др.). В контексте темы интерес представляют публикации зарубежных исследователей: Сюзанны Гарсия [14] и Кеннета Смита [19].

⁴ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2003. С. 259.

⁵ Цит. по: Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. URL: http://bookscafe.net/book/yung_karl-vospominaniya_snovideniya_razmyshleniya-34973.html (Дата обращения: 28.01.2018).

⁶ Цит. по: Юнг К. Г. Об индийском святом. URL: http://textfighter.org/raznoe/Psihol/Yung/yung_k_o_psihologii_vostochnyh_religii_i_filosofii_biblioteka_psihologa.php (Дата обращения: 28.01.2018).

⁷ Широко распространённый взгляд на иррациональную основу мистицизма был подвергнут сомнению со стороны А. Швейцера и Э. Фромма, осознававших в нём «высшее развитие рациональности в религиозном мышлении». Цит. по: Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки Богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М., 1989. С. 204.

⁸ Моделированию в музыке научных идей Времени и геометризации музыкального пространства посвящена статья Л. Н. Шаймухаметовой [17].

⁹ Цит. по.: Сабанеев Л. Л. Указ соч. С. 195.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 263.

¹² Там же. С. 295.

¹³ Там же. С. 295–296.

¹⁴ В концепции неоплатоников «Аполлон – это начало единства, сущность его – монада...» [8, с. 281].

¹⁵ В настольной книге Скрябина – «Тайной доктрине» Е. П. Блаватской – приводится фрагмент диссертации теософов братьев Розенкрейцеров о Высшем мире божеств – Олимпе, «вершина которого

есть *единица*, стена *троичность*, и его площадь *четверичность*... [курсив автора. – О. П.]. Цит. по: Блаватская Е. П. Тайная доктрина: синтез науки, религии и философии. В 2 т., 4 кн. Т. 2, кн. 2: Антропогенезис / пер. с англ. Е. И. Рерих. Минск: Маст. лит., 1994. С. 199.

¹⁶ «Ранние гностики утверждали, что их наука, Гнозис, основана на квадрате...», – см. «Тайную доктрину» Е. П. Блаватской (Указ. соч. С. 163).

¹⁷ Е. П. Блаватская полагает, что декада (число 10) изображает «Вселенную и её эволюцию» [там же].

¹⁸ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Указ. соч. С. 297.

¹⁹ Основоположник современной физической космологии и автор модели нестационарной Вселенной А. Фридман предсказал её расширение.

²⁰ В астрофизике ключом к пониманию механизма расширения Вселенной считаются галактические кластеры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошинов А. В. Математика и искусство. 2-е изд., дораб. и доп. М.: Просвещение, 2000. 400 с.
2. Гончаренко С. С. Фракталы Клода Дебюсси // Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств. 2011. № 17. С. 79–88.
3. Зайченко М. А. Специфика рекурсивного принципа в языке и в музыке // Балтийский гуманитарный журнал. 2014. № 2. С. 10–12.
4. Князев В. Н., Пеньков В. Е. Философские смыслы моделей мироздания в современной космологии // Наука и школа. 2014. № 5. С. 209–214.
5. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.
6. Маврикиди Ф. И. Фракталы: постигая взаимосвязанный мир // Дельфис: культурно-просветительский журнал. 2000. № 23 (3). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/fraktaly-postigaya-vzaimosvyazanniy-mir> (Дата обращения: 21.01.2018).
7. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002. 656 с.
8. Обидина Ю. С. Культ Диониса в социокультурном пространстве античного полиса: воображаемое, символическое и реальное // Диалог со временем. 2013. № 44. С. 280–295.
9. Скрябин А. Н. Письма / сост., ред. и прим. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 720 с.
10. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста: сб. ст. / отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1980. С. 3–58.
11. Цицин Ф. А. Фрактальная Вселенная (субъективный взгляд со стороны) // Дельфис: культурно-просветительский журнал. 1997. № 11 (3). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/fraktalnaya-vseennaya> (Дата обращения: 21.01.2018).
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
13. Besada J. L. Flamenco, Fractals, and the Refigured Past: Three Creative Paths for Implementing Microtones in Contemporary Spanish String Quartets // Perspectives of New Music. 2017. Vol. 55, No. 1 (Winter), pp. 5–39.
14. Garcia S. Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas // 19th Century Music. 2000. Vol. 23, No. 3 (Spring), pp. 273–300.
15. Luca E. D. On Composing Place: An Analysis of “Clusters on a quadrilateral grid” by John Luther Adams // Perspectives of New Music. 2014. Vol. 52, No. 3 (Autumn), pp. 5–68.
16. Rankin S. K., Large E. W., Fink P. W. Fractal Tempo Fluctuation and Pulse Prediction // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. 2009. Vol. 26. No. 5 (June), pp. 401–413.
17. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
18. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
19. Smith K. A Science of Tonal Love? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: the Erotics of Skryabin // Music Analysis. 2010. Vol. 29, No. 1/3 (March-October). Special Issue on Music and Emotion, pp. 234–263.

Об авторе:

Плотникова Ольга Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru



REFERENCES

1. Voloshinov A. V. *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and Art]. 2nd edition, revised and updated. Moscow: Prosveshchenie, 2000. 400 p.
2. Goncharenko S. S. Fraktaly Kloda Debyussi [The Fractals of Claude Debussy]. *Vestnik Kemerovskogo gos. universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2011. No. 17, pp. 79–88.
3. Zaychenko M. A. Spetsifika rekursivnogo printsipa v yazyke i v muzyke [The Specificity of the Recursive Principle in Language and Music]. *Baltiyskiy gumanitarnyy zhurnal* [Baltic Humanitarian Magazine]. 2014. No. 2, pp. 10–12.
4. Knyazev V. N., Pen'kov V. E. Filosofskie smysly modeley mirozdaniya v sovremennoy kosmologii [Philosophical Meanings of Models of the Universe in Modern Cosmology]. *Nauka i shkola* [Science and School]. 2014. No. 5. pp. 209–214.
5. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra: issledovanie* [The Pastoral in the Music of the European Tradition: Concerning the Theory and History of the Genre]. Yekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2007. 656 p.
6. Mavrikidi F. I. Fraktaly: Postigaya vzaimosvyazanny mir [Fractals: Comprehending an Interconnected World]. *Del'fis: kul'turno-prosvetitel'skiy zhurnal* [Delfis: A Cultural and Educational Magazine]. 2000. No. 23 (3). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/fraktaly-postigaya-vzaimosvyazannyi-mir> (21.01.2018).
7. Mandel'brot B. *Fraktal'naya geometriya prirody* [The Fractal Geometry of Nature]. Moscow: Computer Research Institute. 2002. 656 p.
8. Obidina Yu. S. Kul't Dionisa v sotsiokul'turnom prostranstve antichnogo polisa: voobrazhaemoe, simbolicheskoe i real'noe [The Cult of Dionysus in the Sociocultural Space of the Ancient Polis: the Imaginary, the Symbolic and the Real]. *Dialog so vremenem* [Dialogue with Time]. 2013. No. 44, pp. 280–295.
9. Skryabin A. N. *Pis'ma* [Letters]. Drafting, editing and notes by A. V. Kashperov. Moscow: Muzyka, 2003. 720 p.
10. Toporov V. N. O chislovykh modelyakh v arkhaischeskikh tekstakh [On the Numerical Models in Archaic Texts]. *Struktura teksta: sb. st.* [The Structure of Text: A Collection of Articles]. Ed. by T. V. Tsvi'yan. Moscow, 1980, pp. 3–58.
11. Tsitsin F. A. Fraktal'naya Vselennaya (sub'ektivnyy vzglyad so storony) [The Fractal Universe (A Subjective View from the Side)]. *Del'fis: kul'turno-prosvetitel'skiy zhurnal* [Delfis: A Cultural and Educational Magazine]. 1997. No. 11 (3). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/fraktalnaya-vselennaya> (21.01.2018).
12. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonation Formula and the Semantic Context of Musical Themes]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.
13. Besada J. L. Flamenco, Fractals, and the Reconfigured Past: Three Creative Paths for Implementing Microtones in Contemporary Spanish String Quartets. *Perspectives of New Music*. 2017. Vol. 55, No. 1 (Winter), pp. 5–39.
14. Garcia S. Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th Century Music*. 2000. Vol. 23, No. 3 (Spring), pp. 273–300.
15. Luca E. D. On Composing Place: An Analysis of «Clusters on a quadrilateral grid» by John Luther Adams. *Perspectives of New Music*. 2014. Vol. 52, No. 3 (Autumn), pp. 5–68.
16. Rankin S. K., Large E. W., Fink P. W. Fractal Tempo Fluctuation and Pulse Prediction. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2009. Vol. 26, No. 5 (June), pp. 401–413.
17. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
18. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
19. Smith K. A Science of Tonal Love? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: the Erotics of Skryabin. *Music Analysis*. 2010. Vol. 29, No. 1/3 (March-October). Special Issue on Music and Emotion, pp. 234–263.

About the author:

Olga M. Plotnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Music History Department, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru





Ф. Б. СИТДИКОВА, И. В. АЛЕКСЕЕВА

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

К вопросу о формировании сольного скрипичного текста в эпоху барокко

Проблема изучения процессов формирования скрипичного текста западноевропейского барокко является одной из актуальных в современном отечественном музыковедении. Её сложность и многоаспектность заключается в неразрывном единстве текста с разнообразными формами вокального и инструментального музицирования, в том числе не только скрипичной музыки. Представляющий значительный пласт исполнительской практики барокко скрипичный текст сольных сочинений по-прежнему является загадкой и точкой притяжения современных музыкантов, стремящихся найти «ключ» к его аутентичной интерпретации. Вместе с тем в музыковедении явное предпочтение отдаётся постижению закономерностей барочной инструментально-исполнительской практики и отображению её специфики в клавирных и органных произведениях, тематизм которых многоголосен. Скрипичный текст сольных сочинений остаётся на периферии исследовательских интересов, поскольку нотографически зафиксированный на одной строке, он традиционно рассматривается как односторонний, связанный с мелодическим началом. Пристального внимания требует барочная практика ансамблево-оркестрового музицирования, в «лоне» которой зарождались принципы скрипичного солирования. При рассмотрении наиболее общих закономерностей формирования сольного скрипичного текста сквозь призму специфики инструментального музицирования барокко ключевым становится подход, сложившийся в разработках научной проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. Л. Н. Шаймухаметова). Он дал возможность системного изучения старинного музыкального текста как вариативного и полиструктурного феномена, который содержит признаки иных инструментальных текстов.

Ключевые слова: практика музицирования, барокко, скрипка, сольный текст.

Для цитирования / For citation: Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. К вопросу о формировании сольного скрипичного текста в эпоху барокко // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 22–28.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.022-028.

FLYURA B. SITDIKOVA, IRINA V. ALEXEYEVA

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia*

ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Towards the Question of Formation of the Solo Violin Musical Text in the Baroque Era

The issue of studying the processes of formation of the violin musical texts of the Western European Baroque is one of the most relevant in contemporary Russian musicology. Its complexity and multidimensionality consists in the indissoluble unity of the musical text with the diverse forms of vocal and instrumental music-making, not limited in the least to violin music. Representing a significant stratum of the performance practice of the baroque style and period, the musical text of compositions for solo violin still remains an enigma and a point of attraction of contemporary musicians aspiring to discover the “key” to its authentic interpretation. At the same time in musicology an apparent preference is given to comprehension of the regular laws of the baroque instrumental



performance practice and the reflection of its specificity in clavier and organ compositions with a contrapuntal type of thematicism. The musical text of compositions for solo violin remains on the periphery of research interests, since having been notated on one line it has been traditionally regarded as monophonic, connected with the melodic element. Thorough attention is called for by the baroque practice of ensemble and orchestral music-making, in the “bosom” of which the principles of violin solo performance has been generated. Upon examination of the most general regular laws of formation of the solo violin musical text through the prism of the specificity of instrumental music-making of the baroque period the approach emerged in the elaborations of the scholarly issue “The Musical Text and the Performer” at the Laboratory for Musical Semantics (academic advisor Liudmila Shaymukhametova). It presented the possibility of systematic study of the historical musical text as a variable and poly-structural phenomenon which contains traits of musical texts for other instruments.

Keywords: the practice of music-making, baroque, violin, solo musical text.

Расцветом сольной скрипичной музыки – «дитя барокко» (А. Петраш¹) – по праву считаются XVI–XVIII века. В это время скрипка стала вторым после органа ярким концертным сольным инструментом. Происходит и совершенствование устройства корпуса скрипки и смычка, что обусловило развитие исполнительского мастерства и повлекло за собой формирование сольного скрипичного текста.

Как один из наиболее развитых к тому времени инструментов с нетемперированным строем она обладала уникальными возможностями. Отсутствие точной фиксации звуковой высоты позволяло достигнуть максимально разнообразных интонационно-кolorистических и артикуляционно-динамических оттенков каждого тона. Этому во многом способствовала и слабая зависимость её тембровых характеристик от организации музыкальной ткани, поскольку скрипка известна как мелодически настроенный инструмент. В этой связи развитие происходило особенно напряжённо и интенсивно. Становление музыкального строя в значительной степени было обусловлено спецификой практики музицирования в эпоху барокко. Взаимозаменяемость в ансамблевой музыке инструментов, близких по регистровым и тесситурным параметрам, по звуковому объёму, а также мелодически настроенных, детерминировали общность их звуковысотного строя. Универсализм исполнителей, владеющих игрой на нескольких инструментах, также влиял на процесс их интонационного и текстового взаимодействия.

Гибкость жанровой системы, где одни и те же названия могли обозначать различные по композиционной структуре произведения, благоприятствовала формированию единого пространства инструментального музициро-

вания, ключевые позиции в котором занимала скрипка. На это же была направлена и уникальная коммуникативная ситуация исполнения, поскольку музыканты эпохи барокко обладали универсальными способностями, являясь одновременно и исполнителями на разнообразных инструментах, и сочинителями. Кроме того, свободное перемещение исполняемых произведений из придворного салона в контекст частного или уличного звучания также способствовало созданию общих форм музицирования. Тем более что границы между исполнителями – профессионалами и дилетантами, репертуар которых во многом отличало единообразие, – были достаточно размытыми. Вполне закономерным стало отображение практики музицирования в едином инструментальном интертексте.

Тесно взаимодействующие друг с другом в эпоху барокко различные формы музицирования² в знаковом виде отражались в музыкальном тексте. Его специфические свойства, с одной стороны, были общими для различных инструментальных традиций. С другой – индивидуально преломлялись в соответствии с особенностями каждого из инструментов. При этом скрипка к тому времени становилась универсальной, входящей в качестве одного из участников в ансамблево-оркестровые объединения, а также выступающей в роли единственного солиста-концертанта. Её участие в практике музицирования оставалось константным на протяжении ещё долгого времени вплоть до эпохи романтизма.

Утверждение скрипки в качестве лидера было обусловлено формированием новых форм музицирования. Как известно, эпоха барокко стала временем интенсивного становления концертирующего стиля. Трудно переоценить

роль инструментального исполнительства, благодаря которому утвердился концертирующий стиль барокко с новыми жанрами, композиционными закономерностями. По мнению исследователей, скрипка как сольный инструмент вошла в концертную жизнь эпохи барокко одновременно с зарождением циклических жанров – сюиты (партиты), сонаты, сольной сонаты, сольного концерта, заменивших собой или преобразовавших мадригал, ричеркар, канцону, токкату. Принципы цикличности как нельзя лучше отвечали концепции антитез барокко. Контрасты тематизма быстрых и медленных частей в произведениях с участием скрипки, с одной стороны, раскрывали её богатые образные планы, такие как моторика движения (в том числе и танцевальная), яркие эмоции – радостные или печальные (в значительной степени интеллектуализированные). С другой – позволяли скрипке выступать в различных амплуа блестящего и безграничного по техническим и выразительным возможностям солирующего инструмента, а также равноправного «партнёра» ансамбля.

Появление сольных произведений профессиональной музыки обусловлено эволюцией ансамблевых объединений, где смычковые инструменты занимали важные позиции. Выполняя роль одного из их участников, скрипка отшлифовывает приёмы и способы исполнения, формирует свой интонационно-лексический «словарь». Постепенно она становится инструментом самостоятельным со своей собственной спецификой, и в то же время мобильным, способным ассимилировать многообразные исполнительские клише. Так, её звучание в различном контексте ассоциируется с тембрами тех или иных инструментов, и вместе с тем – с вокальной певучестью, гибкими речевыми интонационными прообразами.

Партия солирующей скрипки в ансамбле усложнялась, приобретая виртуозность, блеск, а басовая партия играла всё более вспомогательную ярко выраженную гармоническую роль или исполнялась *ad libitum*³, что характерно для произведений композиторов западноевропейского барокко И. Бибера, Б. Марини, Дж. Тартини, И. Шенка. Вектор развития скрипичной музыки, вероятно, был устремлён от ансамблевого интонирования к зарождению и утверждению принципов солирования. Так, Г. Г. Фельдгун отмечает, что и формирование

скрипичных жанров шло в направлении «от трио-сонаты к сольной сонате, от сольной сонаты – к концерту, в котором *сольное* [курсив наш. – Ф. С., И. А.] начало ещё более утверждалось в ходе соревнования с оркестром» [14, с. 28]. Тем более что в различные периоды барокко становление и эволюция жанров скрипичной музыки (и шире – инструментальной) протекали в тесном взаимодействии.

Жанры сольной скрипичной музыки – сюиты (партиты), сонаты, увертюры – входили в совместный с оркестровыми репертуар. Однако существовала преемственность и взаимосвязь жанров, композиционных и стилевых закономерностей собственно скрипичной музыки. К примеру, истоком церковной сонаты, широко распространённой в культовой музыке, являлась многораздельная полифоническая канцона для солирующих инструментов с басом («канцона-соната»)⁴. Сонаты композиторов первой половины XVII века, по мнению Г. П. Сахаровой, «представляют собой свободное чередование, нанизывание эпизодов, ещё не подчинённое централизованному сонатному принципу» [11, с. 165], лежащее в основе танцевальной сюиты. Сольные сонаты и сюиты при этом синтезировали достижения иных жанров того времени. Как отмечает А. Петраш, здесь переплетались «полифоничность от трио-сонаты, концертность и виртуозность – от сольной сонаты с басом, концерта. Кроме того, сольной сонате свойственна импровизационность, берущая начало от органных, клавирных и лютневых прелюдий» [9, с. 177].

Нельзя не отметить и общие этимологические основы скрипичной музыки. Так, формирование и развитие нового музыкального жанра – сольной сонаты, по мнению И. М. Ямпольского, определила «скрипичная мелодия, приобретающая эмоциональную наполненность и модуляционную свободу» [16, с. 60]. А истоки сольного скрипичного искусства базируются на практике музицирования, когда один исполнитель совмещал различные функции. Он был способен заменить собой оркестр, сопровождая народные песни и танцы, или орган в церкви во время мессы⁵.

Сложившиеся в процессе ансамблевого музицирования клише и приёмы запечатлели многофункциональность скрипки. Вместе с тем ситуации музицирования не были изолированы, тем более что везде скрипка проявляла себя



как инструмент универсальный. Вполне закономерен процесс взаимообогащения, миграции и адаптации смысловых структур, отображающих возможности скрипки к различным видам и формам её функционирования. На их пересечении формировался не только единый скрипичный репертуар, но и уникальный целостный скрипичный текст.

Расцвет скрипичного и, в целом, инструментального исполнительства во многом детерминирован «оформлением» выразительных средств и специфических особенностей техники каждого инструмента. Обладая уникальными техническими, акустическими и интонационно-выразительными характеристиками, не знающими преград, скрипичный инструментализм культивировал их, доводя до совершенства⁶.

Помимо инструментальных, скрипичный тематизм аккумулирует вокально-речевые образы⁷. При этом интонационно-выразительные возможности смычковых инструментов, в особенности скрипки, по мнению Б. В. Асафьева, направляют на поиски в них «выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» [3, с. 220–221]. Это вполне закономерно, поскольку инструментальная и вокальная формы музицирующей практики не были изолированы. Свойства скрипичного мелодизма во многом обусловлены общностью темброво-акустической и орфоэпической специфики⁸. Скрипичный мелодизм самым непосредственным образом связан с развитием оперного искусства и итальянской вокальной школы *bel canto*⁹. К примеру, в медленных частях скрипичных концертов мигрируют и адаптируются к инструментальной специфике интонационно-лексические составляющие старинных арий («жалобы», или *lamento*), речитативов.

Результатом многофункциональности скрипки, её участия в варьировании и адаптации для своего репертуара образцов из сочинений, изначально предназначенных для различных составов, стал уникальный открытый, вариативный и полиструктурный текст. Об этом же свидетельствует пройденный инструментом путь в практике музицирования: от роли континуиста (а также инструмента, сопровождающего песни и танцы в сфере бытового музицирования), одного из участников ансамбля – до солиста.

Открытость скрипичного текста проявляется в его способности взаимодействовать с текстами иных инструментов, результатом чего является обмен интонационной лексикой и образование одного общего «словаря». Клише, сформировавшиеся в практике интонирования, обретают роль знаков-образов и несут информацию об акустических, технических и выразительных особенностях инструмента/инструментов¹⁰. В скрипичном тексте происходит отбор, фиксация, а также преобразование-адаптация клише различной этимологии. Названная закономерность демонстрирует свойство полиструктурности старинного скрипичного текста, его способности вмещать множество различных, в том числе нескрипичных, текстов. Художественным итогом становится расширение структурных и смысловых границ сольного скрипичного текста, рождающегося на пересечении ансамблевого и сольного интонирования.

Однако если скрипичные клише, посредством которых отображены функции импровизирующего, прелюдирующего скрипача – солиста и виртуоза, вполне естественны и типичны для однострочного мелодического по природе текста, то звукообразы ансамблевого музицирования значительно раздвигают художественные возможности сольного текста и горизонты научных представлений о нём как о полиструктурном образовании. Перевод сольного скрипичного уртекста в ансамблевый (и процесс, обратный этому), где скрипка становится одним из его участников, демонстрирует мобильность инструмента, а также открытость и вариативность скрипичного интертекста. Изучение и описание некоторых наиболее общих принципов формирования сольного скрипичного текста позволяют конкретизировать процессы свёртывания в одну строку нотного текста ансамблево-оркестровой партитуры по принципу структурного подобия. Системное представление о скрипичном тексте обуславливает дихотомию «целое – часть», где сольные сочинения являются автономными в структурно-содержательном отношении, а скрипичная партия ансамблевых сочинений – частью многоголосной ансамблевой партитуры. Здесь сольный текст и текст ансамблевой партитуры соотносятся по типу сложносоставной структуры «текст в тексте».

PRIMEЧАHИЯ

¹ См.: [9, с. 177].

² Постигание знакового отображения в тексте устно-речевых высказываний стало возможным благодаря понятию «формы музицирования» (Б. В. Асафьев) как исторически конкретных условий исполнения и бытования музыки.

³ Развитие гомофонно-гармонического стиля в XVII веке в значительной степени влияло на утверждение автономных для каждого инструмента (и для скрипки) специфических выразительных возможностей. Как отмечает М. С. Друскин, в то время «обогадилась не только техника игры, но и глубина и диапазон звучания скрипки, причём настолько, что её можно было использовать без сопровождения *basso continuo*» [7, с. 293–294].

⁴ Изучение процесса преобразования канцоны в сонату в творчестве композиторов-скрипачей начала XVII века Дж. Габриели, С. Росси, Дж. Чимы, М. А. Негри содержит работа Л. С. Гинзбурга и В. Ю. Григорьева [5].

⁵ Например, немецкие музыканты совмещали профессии органиста и скрипача, что обусловило перенесение приёмов многоголосной фактуры органа в скрипичный тематизм. Композиции немецких композиторов-скрипачей отличались от итальянских сложной аккордовой и штриховой техникой, постоянным использованием двойных нот. Но, с другой стороны, «пение на инструменте» итальянских композиторов было непревзойдённым [5; 10].

⁶ Однако прежде прошёл длительный период развития скрипки и инструментального исполнительства, поскольку, как отмечает А. Петраш, «уровень владения скрипкой... к началу XVII века не позволял даже помыслить о возможности исполнения на одном инструменте фактуры, утвердившейся впоследствии в сонатах Бибера» [9, с. 177].

⁷ Закономерно, что звучание человеческого голоса было не только образцом для инструментальной кантилены в эпоху барокко, но и служило, как отмечает Б. Б. Бородин, основой для различных музыкальных жанров, которые «сохраняли определённую близость к вокальному образу» [4, с. 112].

⁸ И скрипичный звук, и певческий голос обладают известной гибкостью и подвижностью, которые дают им возможность свободного (без особого напряжения) преобразования по силе, темброво-регистровым и темповым характеристикам.

⁹ Итальянская школа пения *bel canto*, как отмечает Э. Р. Симонова, отличается выровненным во всех регистрах, единым певческим тоном, ставшим «эталоном для профессионального академического пения – на все времена и для всех стран» [12, с. 143].

¹⁰ См. об этом в работах Л. Н. Шаймухаметовой [15; 19], И. В. Алексеевой [1; 2], Е. В. Гордеевой [6], К. Н. Мореин [8] и других сотрудников Лаборатории музыкальной семантики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки, 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Алексеева И. В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 93–97.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бородин Б. Б. Три тенденции в инструментальном исполнительском искусстве. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. 222 с.
5. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.
6. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 198–203.
7. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
8. Мореин К. Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 165–170.
9. Петраш А. Л. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975. Вып. 14. С. 177–201.
10. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. 126 с.
11. Сахарова Г. П. Формирование сонаты в итальянской скрипичной школе в первой половине XVII века // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. Вып. 10. С. 165–185.



12. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*): исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2005. 164 с.
13. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
14. Фельдгун Г. Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XX века). Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2000. 254 с.
15. 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.
16. Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: избранные исследования и статьи / ред. Ю. Келдыш. М.: Советский композитор, 1985. 280 с.
17. Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. Oxford University Press, 1990. 636 p.
18. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Dover Publications, com., 2006. 560 p.
19. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторах:

Ситдикова Флюра Булатовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой струнных инструментов, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru



REFERENCES



1. Alexeyeva I. V. The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Alexeyeva I. V. The Functions of Instrumental Idioms in the Forming of Keyboard Music at the Time of Baroque. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 93–97. (In Russ.)
3. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. Borodin B. B. *Tri tendentsii v instrumental'nom ispolnitel'skom iskusstve* [Three Tendencies in the Art of Instrumental Performance]. Yekaterinburg: Bank kul'turnoy informatsii [Bank of Cultural Information], 2004. 222 p.
5. Ginzburg L. S., Grigor'ev V. Yu. *Istoriya skripichnogo iskusstva* [A History of the Art of the Violin]. Issue 1. Moscow: Muzyka, 1990. 285 p.
6. Gordeeva E. V. Musical Lexicography of Scenes and Images of Musicianship in the French Suites by J. S. Bach. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2008. No. 1, pp. 198–203. (In Russ.)
7. Druskin M. S. *Johann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 383 p.
8. Morein K. N. Acoustic Images of Musical Instruments in Keyboard Sonatas of D. Scarlatti. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 165–170. (In Russ.)
9. Petrash A. L. Zhanry pozdnerenessansnoy instrumental'noy muzyki i stanovlenie sonaty i syuity [The Genres of Late Renaissance Instrumental Music and the Formation of a Sonata and Suite]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Leningrad, 1975, pp. 177–201.
10. Raaben L. N. *Skripichnye kontserty barokko i klassitsizma: monografiya* [Violin Concerts of Baroque and Classicism: Monograph]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2000. 126 p.
11. Sakharova G. P. Formirovanie sonaty v ital'yanskoy skripichnoy shkole v pervoy polovine XVII veka [The Formation of the Sonata in the Italian Violin School in the First Half of the 17th Century]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma): sb. tr.* [Historical and Theoretical Issues of Western European Music (from the Renaissance to Romanticism): A Collection of Works]. Gnesins' State Music and Pedagogical Institute. Issue 10. Moscow, 1978, pp. 165–185.

12. Simonova E. R. *Iskusstvo arii v ital'yanskom opernom barokko (ot renessansnoy kantsonetty k arii da capo): issledovanie* [The Art of Aria in Italian Baroque Opera (from the Renaissance Canzonetta to the Aria da Capo): Research]. Ufa: Editorial and Publishing Center of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2005. 164 p.

13. Sitdikova F. B., Alexeyeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Compositions of the Western European Baroque Style]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2015. 203 p.

14. Fel'dgun G. G. *Istoriya zapadnoevropeyskogo smychkovogo kvarteta (ot istokov do nachala XX veka)* [The History of the Western European String Quartet (from its Origins to the Beginning of the 20th Century)]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, 2000. 254 p.

15. 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. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

16. Yampol'skiy I. M. *Sonaty i partity dlya skripki solo I. S. Bakha: izbrannye issledovaniya i stat'i* [Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach: Selected Research Works and Articles]. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 280 p.

17. Boyden D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press, 1990. 636 p.

18. Sachs C. *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, com., 2006. 560 p.

19. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the authors:

Flyura B. Sitdikova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of String Instruments, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru



В. А. ШУРАНОВ, И. Р. ЛЕВИНА*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-3148-2853, modus50@mail.ru**ORCID: 0000-0002-1648-720X, irma_levina@mail.ru***«Тема с вариациями» П. И. Чайковского:
художественный образ и авторская позиция**

Статья посвящена феномену авторской позиции в структуре содержания музыкального произведения. Исследовательская идея связана с дальнейшим развитием концепции российского музыковеда Людмилы Казанцевой о дифференциации авторского слоя содержания произведения на автора-творца и автора художественного. Предлагаемый термин «авторская позиция» понимается как одна из важнейших функций автора-творца: это воплощённая в тексте режиссирующая «точка зрения», интонация-отношение. Особое внимание к функции авторского начала вызвано её устремленностью к созданию общего смысла. Литературоведение уже освоило концептуальное значение авторской позиции, структурно организующей образный план произведения.

Аналитический материал представляет «Тема с вариациями» *F dur* (op. 19 № 6) П. И. Чайковского, где действие авторского отношения (позиции) обнаруживается в специфике строения традиционного цикла вариаций, развороте к барочному принципу вариационности, в трактовке лексико-жанрового материала. Подчёркивается, что устоявшийся в творчестве композиторов-романтиков цикл вариаций как последовательность картин-миниатюр организован композитором ради собирательного образа России, мыслимого в единстве национального и религиозного начал. Художественное действие авторской позиции проявилось: а) в воплощении российской действительности второй половины XIX века через явления художественной культуры (мир автора); б) в особом способе музыкально-лексического структурирования, при котором индивидуальный ракурс обобщения жанра исходит не из первичных, а из уже освоенных городской академической культурой жанровых значений. Принцип использования жанра как данности (модели) культуры широко распространится в дальнейшем в музыке XX века.

Ключевые слова: музыкальное содержание, автор-творец, авторская позиция, «Тема с вариациями» Петра Чайковского, музыкальный образ, художественный мир музыки.

Для цитирования / For citation: Шуранов В. А., Левина И. Р. «Тема с вариациями» П. И. Чайковского: художественный образ и авторская позиция // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 29–36.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.029-036.

VITALY A. SHURANOV, IRMA R. LEVINA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-3148-2853, modus50@mail.ru**ORCID: 0000-0002-1648-720X, irma_levina@mail.ru****The Theme and Variation by Piotr Tchaikovsky:
The Artistic Image and the Authorial Position***

The article is devoted to the phenomenon of the authorial position in the structure of the content of the musical composition. The idea behind the research is connected with the further development of the conception of Russian musicologist Liudmila Kazantseva about the differentiation of the authorial stratum of the content of an art work into the author-creator and the artistic author. The proposed term “authorial position” is understood as one of the most important functions of the author-creator: it is the directing “point of view” embodied in the text, the intonation-attitude. Special attention towards the function of the authorial element is evoked by its determination to create the

general meaning. Literary studies have already mastered the conceptual meaning of the authorial position, which structurally organizes the descriptive plane of a musical composition.

The analytical plane is presented by *The Theme and Variations* in F major (opus 19, No. 6) by Piotr Tchaikovsky, where the action of the authorial attitude (position) is discovered in the specificity of the structure of the traditional cycle of variations, a turn toward the baroque principle of variations in the interpretation of the lexical and genre-related material. It is emphasized that the variations cycle, which has established itself in the works of the Romanticist composers as a succession of miniature pictures, is organized by the composer as an aggregative image of Russia, conceived in the unity of the national and religious elements. The artistic action of the authorial position was revealed: a) in the manifestation of the Russian realities of the second half of the 19th century through phenomena of artistic culture (the world of the author); b) in the special means of structuring of the musical lexis in which the individual angle of generalization of the genre stems not from the primary significations of genre, but already from those utilized by the city academic culture. The principle of application of a genre as a given element (model) of culture would subsequently spread widely in 20th century music.

Keywords: musical content, the author-creator, the authorial position, *The Theme and Variations* by Piotr Tchaikovsky, musical image, the artistic world of music.

«Тема с вариациями» *F dur* (op. 19 № 6) – одно из репертуарных произведений П. И. Чайковского. К году его создания (1873) композитор был уже автором трёх опер («Воевода», «Ундина», «Опричник»), двух симфоний, симфонических увертюр «Гроза», «Фатум», то есть проявил себя как глубокий художник, композитор с индивидуальной интонационной стилистикой. Считается, что опус 19 венчает собой первый период творчества и открывает этап зрелости [4]. Особенность данного сочинения заключается в блестящем решении острой для русской музыки того времени проблемы художественного единства *национального* и *академического*: национальный образ России здесь передан через дух и формы академического стиля музыкальной культуры второй половины XIX века. Новизна решения связана уже с тем, что в XIX столетии *национальное* в музыке воспроизводилось преимущественно через *фольклорное*, чаще всего народно-крестьянское. Чайковский же в своём цикле поднимает пласт городской культуры, пространство которой не только вмещает в себя область домашнего музицирования, формы концертной, театральной музыки, но и, кроме того, показывает, что неотъемлемой частью русской музыкальной жизни стали выдающиеся произведения западноевропейских композиторов.

Внешний образный план вариационного цикла связан с передачей разнообразных картин – словно бы «событий» городской культуры. Однако помимо внешнего, существует ещё и внутренний централизирующий план: все пьесы-вариации цикла объединены предзаданной авторской «точкой видения», или иначе – интонацией-отношением, которая, как смысловой центр, концептуально собирает всё разнообразие звучащих образов.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы выявить внутренний смысловой план сочинения через актуализацию авторской интонации (авторской позиции) как «режиссирующей силы» музыки. Следовательно, речь идёт о смысловом плане содержания музыкального произведения, пронизывающем план внешний – череду разнообразных проявлений культурной жизни. Таким образом, статья включается в то исследовательское поле музыкознания, которое связано с изучением проблемы музыкального содержания, причём с актуализацией одного из её ракурсов – вопроса об «авторе-творце» (Л. П. Казанцева [6]). Содержательный аспект анализа музыкального произведения согласуется с разработками, прежде всего, отечественного музыкознания – методологией целостного анализа (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман), концепцией ценностного анализа (Ю. Н. Холопов), с идеями М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой¹, Л. Н. Шаймухаметовой [12] о смысловых структурах музыкального текста. Активно задействованный (в связи с материалом) в статье жанровый подход базируется на разработках идей Г. Бестселлера, А. Н. Сохора², В. А. Цуккермана, Е. В. Назайкинского [8], А. Г. Коробовой [7]. Вопрос о проявленности автора в художественном содержании разрабатывается в статье как продолжение концепции Л. П. Казанцевой, предложившей единство трёх ипостасей авторского слоя содержания (автор биографический, автор-творец и автор художественный). В характеристике понятия автора-творца исследователь отмечает его выраженность через «художественную концепцию, замысел, идею» [6, с. 17]. Усиление внимания к этой стороне автора-творца представляется методологически важным шагом: авторская позиция (в аналитическом

плане – авторская интонация, авторское отношение) свидетельствует о «режиссёрском» присутствии композитора в смысловой концепции музыки. В теории литературы данный ракурс исследования художественного мира произведения обозначен рядом синонимических понятий – таких, к примеру, как «авторская позиция» или «изображающий субъект» (М. Бахтин) [3, с. 174, 303–304], «авторская идея» (П. Анненков) [2, с. 64] или «авторская оценка» (Е. Орлова) [9, с. 3]. Для того чтобы выяснить, как авторская оценка (авторская позиция) обнаруживается и выполняет свои художественные функции, рассмотрим сочинение в трёх аспектах: драматургическом, формообразующем и образно-жанровом.

Драматургическая концепция цикла. Свой вариационный цикл П. И. Чайковский строит по сюитному, «альбомному» типу, по образцу западноевропейских романтиков³. Данный опус можно считать провозвестником будущих фортепианных сюит композитора и в особой степени его «Детского альбома». Аналогия с ним возникает самая очевидная, поскольку IV, V и IX вариации цикла являются практически уже готовыми пьесами будущего «Детского альбома»: «Игра в лошадки», «Сладкая грёза» и «Мазурка» оказываются в детском цикле своего рода их новыми «дублями».

Несмотря на мелодико-интонационную, гармоническую и структурную детерминированность вариаций начальной темой, каждая из них является самостоятельной программной пьесой индивидуального образного содержания. Композитор действительно выстраивает целую галерею картин жизни и культуры России. Главным драматургическим принципом образного движения становится контраст. Сменой картин Чайковский переключает места действия, словно листает альбом образов и состояний. Однако контрастное разнообразие собирается в драматургическое единство благодаря действию двух сил: а) композиционной и б) тематической.

Композиционное структурирование драматургии цикла основывается в свою очередь на трёх принципах. Первый – равномерное распределение медленных частей в цикле: V и X вариации становятся двумя лирическими центрами, собирающими вокруг себя ближайшие подвижные части. Второй – расположение в третьей четверти цикла полнозвучной кульминации (VIII вариация), нарастание движения к которой обеспечивается предшествующими VI и VII вариациями. Гимническое колокольное звучание и картина величественного шествия удивительно напоминают музыку «Богатырских ворот» М. П. Мусоргского,

написанную, однако, несколькими месяцами позже (июнь 1874)⁴. Третий принцип связан с генеральной кульминацией, завершающей весь цикл. Если все вариации были выдержаны в основном в камерном стиле, то кода с её плясовой жанровой основой, мотивно-секвентным развитием, динамическим нарастанием и усилением виртуозности к концу, выходит на концертный стиль высказывания, переключаясь со многими финалами русской концертной и симфонической музыки того времени.

Тематический аспект драматургического единства вариационного цикла обладает как внешним параметром, так и внутренним. Внешний связан с фактом исключительного господства одной темы в силу логики и структуры вариаций. Глубинный же параметр связан с художественным замыслом, определившим и необычное название сочинения. Вместо привычного заголовка «NN вариаций» или «Вариации на тему...» Чайковский в своём названии «Тема с вариациями» акцентирует именно роль темы – смысловую и, следовательно, драматургическую.

Действительно, за исключением финала-коды, все части цикла объединяет спокойный, лирико-эпический тон высказывания. Таковой тон задан темой. При всех достаточно далёких жанровых переключениях в вариациях тема объединяет их не только в интонационном, конструктивном плане (единство тематической основы, гармонического движения, структуры), но и в плане обобщённо-образном. Именно он предзадан в теме – возвышенной, светлой, словно приподнятой над конкретикой бытия. В ней в небольшом музыкальном масштабе воплощён ёмкий символ – образ самой России, одновременно включающий и личностно-художническое отношение внутреннего лирического героя (автора). Не случайно в теме, как и в следующей за ней первой вариации, являющейся, по сути, вторым переизложенным проведением темы, происходит серьёзное «смыслостремительное» обобщение первичной жанровой основы. Придающее музыке качество художественного академизма, качество «взгляда от культуры», оно тем не менее не заглушает исконную национально-жанровую природу темы, а значит – её коренную символическую идею. Воспетая в теме духовная высота и красота России коренится, по сознательному художественному замыслу композитора, в *единстве двух начал – национального и религиозного*. Русская по интонационному строю мелодия распета многоголосно, в хоральном звучании. В качестве дополнительного штриха темы можно отметить её художественно-

академический дух, идущий от строгой – «правильной» гармонизации. Именно найденный в единстве трёх компонентов образ и интонационно, и по общему возвышенно-смысловому строю будет присутствовать во всех вариациях, служить своего рода авторской «призмой» их восприятия.

Воплощение принципа вариационности. Особая, драматургически подчёркнутая значимость темы в цикле сказалась на принципе вариационного развёртывания частей, на самой основе структурно-художественного взаимодействия темы с вариациями. Чайковский не просто воспринял романтическую идею сюитности, идею свободных жанровых вариаций. Приняв традицию, композитор внутренне переименовал её, дополнил исторически более отдалённой, барочной идеей вариационности. Имеется в виду модифицирующееся в истории вариационного цикла соотношение *неизменного и меняющегося, константного и динамически развивающегося*. В ранних инструментальных (барочных) вариациях преобладал первый тип, являющий в звуках доминирующую установку миропонимания: сущностное единство творения подтверждается многообразием проявлений. Каждая из вариаций свидетельствовала о неизменной внутренней основе заданного первоначала мира, для достижения чего тема нередко строилась как басово-гармонический остов будущих вариационных «дериваций». Основанная на фактурных преобразованиях и диминуциях цепь вариаций развёртывалась по принципу «открытой формы» (С. С. Аверинцев). Цикл был либо действительно незавершённым, открытым, либо выстраивал идею круга возвращением исходной темы в конце. И в том, и в другом случае воплощалась идея бесконечного раскрытия *неизменно повторяющейся первоосновы*. Возвращение к теме порой было неоднократным, что приводило к синтезу вариационности и рондальности. Динамическое развитие при этом либо отсутствовало, либо проявлялось как второстепенный, сопутствующий фактор.

Начиная с классиков, вариационная форма, как известно, разворачивается в сторону воплощения новой *динамической концепции мира*. Динамический тип вариаций продолжили и романтики, усилив в нём индивидуальный (как правило – жанровый) облик каждой вариации. В вариациях Чайковского само качество темы свидетельствует о выборе в пользу *неизменно утверждаемого*: она концентрирует в себе онтологический, надличностный тип образности. Жанровый синтез религиозного и песенно-национального выстраи-

вается в созерцательное, возвышенное звучание, а музыкально-академическая интонация «правильной» гармонизации придаёт образу темы характер «взгляда со стороны», от культуры, от художественно созерцающей личности.

Однако при избранном акценте на вариативном утверждении исходной темы как ценностной идеи Чайковский в первых вариациях цикла проделывает некоторое «тезисное» историческое движение от барочного фактурно-гармонического переизложения темы (вариация I) к классическому орнаментальному (вариация II) и затем (с вариации III) – к романтическому (жанрово-характерному) принципу варьирования. Это движение можно объяснить драматургической постепенностью перехода к жанровым вариациям. Тем не менее в смысловом плане здесь усматривается дополнительная, «повторная» авторская акцентировка внимания на теме. В вариации I она словно бы ещё раз переизлагается; отрешённо по-барочному звучащий облик темы помещается в особую страту художественного пространства вариаций – область, возвышающуюся над последующей затем чередой жанрово определённых вариаций. Закрепляется эффект «всеприсутствия» темы (национально-возвышенного образа) в вариациях.

Начиная с вариации III музыка переходит в пространство собственно жанровых вариаций⁵. Чайковский не стремится строго выдержать контур темы. Мелодия (особенно в подвижных вариациях) прослушивается в глубине фактуры, узнаваемым в каждой вариации остается поступенный восходящий зачин. Песенная природа темы обеспечивает доминирование мелодического начала во всём цикле, сказывается в господстве вариантного принципа развёртывания, в плавном течении мелодико-вариантного переинтонирования.

Мотивно-разработочный принцип включается лишь единожды в цикле – в заключительной части, которая собственно вариацией уже не является и обозначена композитором в функции коды. В ней Чайковский в полной мере отдаёт дань динамической идее формы и в движении к масштабной кульминационной части выстраивает общую драматургию цикла. Из темы вычленяется её начальное двутактное звено, которое подвергается интенсивному развитию. Причём кода не прерывает линию жанрового преобразования темы. Она превращается здесь в плясовую, – ритм, пластика и энергетика которой составляют основу многих финалов концертных и симфонических циклов русских композиторов.

Образно-жанровое решение цикла. Жанры, к которым обращается Чайковский в преобразовании начальной темы, можно разделить на четыре группы: 1) «первичные» песенные, танцевальные и маршевые жанры, вошедшие в произведения академической музыки в качестве «включённых жанров» (А. Коробова [7]), 2) жанры русского национального фольклора, 3) жанры церковной музыки, 4) жанры профессиональной музыкальной традиции (русской и западно-европейской). По поводу последних следует подчеркнуть, что в цикле Чайковского они присутствуют именно в варианте включённых жанров, символически изображающих концертно-театральное пространство российской действительности. К какому бы жанру ни обращался композитор, к нему, помимо исходного круга его значений, добавочно присоединяются значения дополнительные, связанные с традициями и образностью академической культуры.

Особенно наглядно, словно цитата из современной композитору музыкальной культуры, это проявляется в вариациях V и XI, «портретных» по отношению к Листу и Шуману. По первичной лексике они представляют собой ноктюрн и марш, но по вторичной – конкретные и известные в России произведения двух великих романтиков. Удивительно, как детально Чайковский «прорисовывает» пьесу Листа «Грёзы любви»: специально (единственный раз в цикле!) модулирует в многобемольный («любовный») *Des dur*, выписывает синкопирующую фактуру сопровождения, чувственную (с фермато) мелодическую фигуру завершения, вставляет замирающий речитатив перед репризой... Если бы не искренний возвышенно-лирический тон музыки, пьесу можно было бы считать даже пародией (пример № 1).

Пример № 1 П. И. Чайковский. Тема с вариациями
ор. 19 № 6. Вариация V



Что касается вариации XI, то она открыто обозначена Чайковским как аллюзия (парафраза) на произведение немецкого романтика – «Алла Schumann». Чайковский не только позаимствовал характерную ритмику и фактуру «Марша Давидсбюндлеров», но даже мелодическое восхождение собственной темы подвёл к вершин-

ной ноте *fa* в характере шумановской пьесы⁶.

В вариациях IX и XII на первом плане – танцевальная жанровая основа: в одном случае – мазурка, в другом – полонез, хотя ритм полонеза в виде басового *ostinato* обнаруживает также признаки испанского болеро. Но есть и второй план в обеих вариациях, передающий дополнительный жанровый ориентир. В утончённой пластике и лёгких прыжках мазурки, в артистически подчеркнутой торжественности полонеза проступает театраль- ный контекст: звучит скорее балетная музыка, искусство сценически организованного представления (пример № 2). Тем самым открывается ещё одна грань всё того же большого пространства российской культуры. Вариации можно ассоциировать и с музыкой бала – детского или аристократического. В любом случае мы говорим о художественно собирательном, символическом плане пьес как картин русской жизни.

Пример № 2

Вариация IX



Вариация VII представляет сложный неоднозначный образ. Строгое аккордовое звучание, «модализмы» гармонии, ленточное голосоведение хорового многоголосия, прерываемое акцентированными аккордами (колокол?) более всего ассоциируются с церковным пением. Однако пением не каноническим, хорошо известным православному композитору, но опять же скорее театральным, напоминающим вагнеровское «шествие пилигримов». То есть Чайковский и здесь повторяет найденный приём – включение не первичного, а уже прежде включённого жанра. Выстраивается даже не вторичная, а «третичная» структура смыслообразования, собирается объёмная многоплановость бытующих в те времена культурных смыслов.

Для более полного подтверждения собирающихся выводов обратим внимание на вариации, в которых композитор обращается к жанрам, сложившимся в академической, а именно фортепианной, музыке. К примеру, вариацию IV Чайковский пишет как лёгкое скерцо (будущая «Игра в лошади» из «Детского альбома»), VI – как фугированное решительное «шумановское» скерцо, X – в жанре прелюдии (пример № 3), где песенная мелодия звучит в ореоле орнаментальных пассажей.

Пример № 3

Вариация X



Несмотря на отдалённую первичную образность этих вариаций, их объединяет дух профессиональной фортепианной культуры, камерного либо концертного музицирования. Именно эта художественная музыкальная традиция сказалась и в бравурном финале – коде всего сочинения.

Жанровая панорама вариационного цикла П. И. Чайковского оказалась бы неполной, если бы не был упомянут ещё один, причём охватывающий уже всё пространство произведения, жанр. Это гимн в растущей степени своего проявления. Он звучит уже в первом проведении темы, будучи включён в неё как исконно присущий церковному пению: именно в нём гимн являет себя не только в виде торжественного или праздничного звучания, но и негромкого, возвышенно-молитвенного славления. Структурно тема содержит два основных компонента гимна – многоголосное пение и интонацию неторопливого шествия. Не все вариации цикла будут вмещать оба этих компонента, но именно на них будет строиться сквозная и непрерывная линия роста, драматургия постепенного усиления гимнического звучания к концу цикла. Заметно проявившись в хоральной VII и «богатырской» VIII вариациях, гимническая линия с блеском утвердилась в последних – маршевой «шумановской» XI и полонезной XII вариациях.

Итак, обозначим некоторые выводы.

1. Наличие в цикле вариаций ор. 19 № 6 драматургически выдержанной авторской позиции свидетельствует о художественной зрелости композитора. Композиционная выстроенность цикла, владение искусством вариантно-вариационного преобразования, жанрового переинтонирования – все эти качества формы гармонично сложились под действием формулирующей энергии общего смысла, глубокого и концептуально выверенного.

2. Художественное пространство вариационного цикла объединено величественным образом России – возвышенным и гармоничным. Социально-философскую основу своего образа Чайковский видел в единстве национального и религиозного начал – общенациональной, в том числе и официальной идее. Единство народа (национального духа) и православной веры мыслилось

в XIX веке основой государства, фундаментом богоприимной самодержавной власти. Разрушение указанного единства в начале XX века и последующий затем развал Отечества подтвердили правоту ещё недавно устойчивой национальной концепции, правоту художника.

3. Разнообразные картины проявления единого образа воссозданы в цикле как богатая и многогранная действительность. Чайковский сделал уникальное художественное открытие: способ объединения этих картин как концептуально причастных главному образу. Речь идёт о воплощении действительности *через призму художественной культуры*. Здесь проявляется *первый общесмысловой уровень действия авторской позиции* композитора: художественное пространство России второй половины XIX века было для него первейшим и непосредственным выражением её духовного богатства, гармоничности и славы.

4. *Второй уровень проявления авторского слова* или авторской позиции обнаруживается в особом способе структурирования музыки как языковой данности. Для того чтобы воплотить не просто образ, а свой взгляд на музыкальный жанр как лексическую единицу, композитор показывает вторую степень обобщения, так сказать «обобщает обобщённое». При разнообразии используемых для этого приёмов важно выделить общий принцип: содержательной единицей используемого жанра оказывается не его первичная память, а память или данность новая, приобретённая в рамках художественной культуры. Надстраивая над жанром как уже обобщённой содержательной единицей следующее обобщение, Чайковский делает её концептуально направленной на генеральный образ, выступает активным «режиссёром смысла». Вальс, полонез, скерцо, хоровое пение и т. д. интересуют композитора не сами по себе, а как участники единого образа России, гимнически восславленной в высоких явлениях её культуры.

В своём дальнейшем творчестве композитор не раз будет использовать найденный языковой принцип. Уже устоявшуюся в художественной культуре данность – известное произведение, сложившийся академический жанр, репрезентирующий порой целую эпоху, – Чайковский будет трактовать как обобщённо-смысловую единицу (например, знакомую арию А. Гретри из оперы «Ричард Львиное Сердце» или пасторальную интермедию «Искренность пастушки» в «Пиковой Даме», менуэт в «Куплетах Трике» из «Евгения Онегина»). Непременно присутствующий при



этом авторский «ракурс» её использования (идеализация, ирония и др.) оказывается уже способом нового, повторного концептуального обобщения.

В XX веке данный принцип широко распространится в музыке и получит терминологическое определение в понятии «полистилистика».

PRIMECHANIYA

¹ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978; Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т. 1–2. М.: Советский композитор, 1970–1976; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка 1967; Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982; Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993; Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976; Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998; Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2014.

² Bessler H. Das musikalische Horen der Neuzeit. Berlin: Academie Verlag, 1959; Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

³ Два обстоятельства указывают на непосредственное влияние сюитных циклов Р. Шумана на «Тему с вариациями» Чайковского. Во-первых, прямые аналогии с его музыкой: вариация XI обозначена самим композитором «Alla Schumann» и написана в виде интонационного переизложения «Марша Давидсбюндлеров», а вариация VI своим скерцозным фугированным движением напоминает вариацию I из «Симфонических этюдов» и близка по материалу вариации IX того же шумановского цикла. Во-вторых, заимствованная у немецкого композитора идея создания музыкального портрета (например, пьеса «Шо-

пен» из «Карнавала»). Чайковский в своём цикле, кроме нескольких портретов самого Шумана, создаёт ещё и портрет Ф. Листа через очевидную (в медленной вариации V *Des dur*) аллюзию на «Грёзы любви». В «Детском альбоме» эту музыку Чайковский ещё раз переизложит под названием «Сладкая грёза».

⁴ Образ величественного шествия под колокольный звон, символизирующий славу и мощь государства, стал к тому времени весьма архитипичным для искусства России. Вероятно, в музыке данный архетип утвердился после колокольных звучаний заключительного хора «Славься» в «Жизни за царя» М. Глинки (1836), колокольных сцен в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского (1869, 1872) и «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова (пост. 1873). Что касается живописного произведения В. А. Гартмана, по которому Мусоргский написал свою пьесу, то его стилистика также свидетельствует об архитипичности колокольного шествия как художественного образа второй половины XIX века: изображение подчёркнуто условно, символично. Вместо реалистического воплощения Гартман создаёт стилизованную «картинку» древнерусской колокольни с воротами.

⁵ Третью вариацию ещё можно назвать пограничной, сочетающей орнаментальный принцип варьирования с жанровым (скерцозность).

⁶ О популярности шумановских вариационных циклов в России можно судить по музыке многих русских композиторов. О влиянии Шумана на вариационные фортепианные циклы С. Рахманинова пишет, к примеру, Е. Скурко [11].

LITERATURA

1. Аверинцев С. С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266.
2. Анненков П. В. Литературные воспоминания / ред. Н. К. Гей. М.: Художественная литература, 1983. 694 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1996. 445 с.
4. [Исполняет] Благой Д. Д. Чайковский. Аксюк. Лядов / Дмитрий Благой, фортепиано; коммент. Д. Благое. URL: http://www.blagoiy.ru/dml_plays/tch.htm (Дата обращения: 08.01.2019).
5. Вартанов С. Я. Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.
6. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании / РАМ им. Гнесиных. М.; Астрахань: Волга, 1998. 247 с.
7. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
9. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении: учеб. пособие. М., 2008. 44 с.

10. Потебня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та, 1997. 182 с.
11. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 19–20.

Об авторах:

Шуранов Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исамагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

Левина Ирма Рашитовна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования и хореографического искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru

REFERENCES

1. Averintsev S. S. «Grecheskaya literatura» i blizhnevostochnaya «slovesnost'» (protivostoyanie i vstrecha dvukh tvorcheskikh printsipov) [“Greek Literature” and Middle Eastern “Literature” (the Confrontation and Meeting of Two Creative Principles)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi literatur drevnego mira* [Typology and Interrelations of Literatures of the Ancient World]. Moscow, 1971, pp. 206–266.
2. Annenkov P. V. *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memories]. Ed. by N. K. Gay. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1983. 694 p.
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskustvo, 1996. 445 p.
4. [Performs] Blagoy D. D. *Chaykovskiy. Aksyuk. Lyadov* [Tchaikovsky. Aksyuk. Lyadov]. Dmitry Blagoy, piano; Commentaries by D. Blagoy. URL: http://www.blagoy.ru/dml_plays/tch.htm (08.01.2019).
5. Vartanov S. Ya. The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli”. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 21–31. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.
6. Kazantseva L. P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii* [The Author in the Musical Content]. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow; Astrakhan: Volga, 1998. 247 p.
7. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in the Discipline of Music: History and Modernity]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 173 p.
8. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and Genre in Music: Textbook for Students of Institutions of Higher Education]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
9. Orlova E. I. *Obraz avtora v literaturnom proizvedenii: ucheb. posobie* [The Image of the Author in a Literary Work: Textbook]. Moscow, 2008. 44 p.
10. Potebnya D. M. *Obraz mira v slove pisatelya* [The Image of the World in the Word of the Writer]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg State University, 1997. 182 p.
11. Skurko E. R. Sergei Rachmaninoff’s Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 2, pp. 50–56. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
12. Shaymukhametova L. N. Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 19–20. (In Russ.)

About the authors:

Vitaly A. Shuranov, Ph.D. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, modus50@mail.ru

Irma R. Levina, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor, Head at the Department of Music Education and Choreography, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, irma_levina@mail.ru



Б. Д. НАПРЕЕВ

*Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

Пять фуг из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И. С. Баха «в прочтении» В. А. Моцарта

Вторая половина XVIII века полна событиями в области эволюции музыкального языка и средств формообразования. На волне острых противоречий между искусством барокко (многими современниками именуемым «старым», «учёным» стилем) и принципами, утверждаемыми галантным стилем, оформляется некий новый стиль, названный Борисом Асафьевым «моцартовским полифонизмом». Разумеется, стремление к обновлению музыкального языка и средств формообразования происходит на всех «этажах» музыки тех времён и захватывает в свой вихрь немало творцов, но Асафьев, приписывая многие достижения того времени Моцарту, справедлив. Моцарт же, в свою очередь, оказался вовлечённым в эту эволюционную стихию непрекаемой силой баховских достижений. Одним из первых действий Моцарта, в изумлении откликнувшегося на величественность баховской музыки (и на совершенство его творческих установок), стало сочинение фуги «Для Констанции», а также оригинальная обработка для струнного квартета пяти клавирных фуг И. С. Баха. Эти творения представляются фундаментальными не только для Моцарта, но и для эпохи в целом, когда речь идёт о том стремительном процессе эволюции фуги, который ознаменовался финалом симфонии «Юпитер» самого Моцарта и дал могущественный толчок для дальнейшего развития этой полифонической формы на все времена.

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, контрапунктический стиль, галантный стиль.

Для цитирования / For citation: Напреев В. Д. Пять фуг из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И. С. Баха «в прочтении» В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 37–45.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.037-045.

BORIS D. NAPREYEV

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru*

Five Fugues from J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier* (Book II) "in the Rendition" of Mozart

The second half of the 18th century is filled with events in the sphere of evolution of the musical language and means of form-generation. In the forefront of the sharp contradictions between the art of the baroque style (labeled the "old," "learned" style by many contemporaries) and the principles affirmed by the gallant style a certain new style has been formed labeled "the Mozartian contrapuntal style" by Boris Asafiev. Naturally, the aspiration towards the renewal of the musical language and the means of form-generation occurs on all the "levels" of the music of those times and captures into its whirlwind many composers, but Asafiev, ascribing many of the artistic achievements of that time to Mozart, is justified in his position. In his turn, Mozart ended up being drawn into this evolutionary elemental force by the indisputable force of Bach's achievements. One of the first actions of Mozart, who reacted with wonderment to the grandiosity of Bach's music (and to the perfection of the latter's artistic principles), was the creation of the Fugue "Für Konstanze," as well as the original transcriptions for string quartet of five of J. S. Bach's clavier fugues. These compositions are perceived to be fundamental works not only for Mozart, but also for the epoch in general, when the question is that impetuous process of evolution of the fugue which was signified by the finale of the *Jupiter* Symphony by Mozart himself and gave a mighty impetus for the subsequent development of this contrapuntal forms for all times.

Keywords: the evolution of the fugue, ricercar, ricercar qualities, contrapuntal style, gallant style.

Вольфганг Амадей Моцарт, подобно многим предшественникам, обращался к творениям своих знаменитых коллег и делал обработки (инструментовки) их произведений. Среди таких работ встречаем и пять четырёхголосных фуг И. С. Баха, партитуры которых недавно были опубликованы¹. Все они – из «Хорошо темперированного клавира» (том II): *c moll, D dur, Es dur, E dur, dis moll* (KV 405). Но только ли подобно многим предшественникам? Не было ли в этом случае некоего подтекста, связанного с творческими поисками и задачами самого В. А. Моцарта?

В связи со сказанным возникает ряд вопросов: когда это было сделано? Зачем? Почему именно упомянутые фуги подверглись обработке? Как это сделано?

Ответ на первый вопрос имеет две грани. С точки зрения времени календарного всё просто – они выполнены в 1782 году. Но есть и иное время – время «внутри» моцартовского творческого пути. Знание этого времени для нас важнее знания календарного, ибо указанное событие произошло в тот момент, когда Моцарту было 26–27 лет. То есть это время расцвета его сил и творческих потенций. Он находится в радужных ожиданиях совершенных событий от своей новой – венской – жизни. Он в ожидании женитьбы. Он уже великий (и сам чувствует это) и универсальный мастер со своим оформившимся стилем. Он на пороге новых свершений. События весны 1782 года предвосхищают начало нового, творчески яркого периода.

Однако найденный выше ответ порождает неминуемость второго вопроса – *зачем?*

И здесь есть два ответа. Первый прост: для воскресных музицирований в доме барона ван Свитена. Но если вдуматься в качество и направленность этих музицирований, то всё окажется не так уж и просто. В музицированиях принимал участие очень узкий круг людей, и в этот круг был приглашён Моцарт. А если добавить, что у барона «...ничего не играют кроме Генделя и Баха» [12, с. 258], то станет понятно: общество собиралось серьёзное и слушали музыку только Великих. Некоторые из них Моцарту были знакомы. Возможно, ван Свитен и пригласил в свой круг Моцарта, ибо понял, что тот тоже Великий.

В наибольшей степени был знаком Гендель и ряд его произведений. Баха же (Иоганна Себастьяна) только начинали открывать². И это «открытие» Баха сделало воскресные музицирования для Моцарта привлекательными, интересными и чрезвычайно важными. А вот уже и

подспудно ожидаемый результат: прошло только десять дней с момента вышеупомянутого письма к отцу, в котором Моцарт также просит прислать некоторые фуги Генделя, Бахов (Эммануэля, Фридемана и Иоганна), И. Эберлина, как в следующем письме [там же, с. 260] появляются слова о «незначительности» фуг Эберлина. Так быстро? Да, так быстро Моцарт оценил фуги Эберлина (на которых он «взрослел» в своё время) в сравнении с фугами упомянутых Бахов и Генделя! Но это вовсе не значит, что мы уже получили исчерпывающий ответ на второй вопрос. Ведь за выполнением «заказа» ван Свитена стояла некая заинтересованность и самого Моцарта. Нам важно понять именно это.

Итак, чем для Моцарта стали обработки фуг И. С. Баха? Это были действия в русле освоения законов контрапунктической техники? Возможно. Ведь он всегда проявлял истинный интерес к истокам мастерства, несмотря на то, что уже давно сам многое умел. А может быть, причиной было желание кое-что «подправить» в творениях И. С. Баха, как он это сделал в отношении Симфонии М. Гайдна № 27, присочинив к её первой части медленное вступление? Или его интересовала техника инструментовки фуги для квартета (а в дальнейшем и для оркестра, что будет им блестяще осуществлено в финале симфонии «Юпитер»)? Возможно, но маловероятно, ибо собственно инструментовка четырёхголосной фуги для ансамбля, состоящего из четырёх инструментов, принципиально проста по своей предсказуемости. Хотя и в этом вопросе для Моцарта был резон: он был *вынужден* в фугах № 2 и № 8 решать непростые задачи с распределением голосов клавира по голосам партитуры. Ведь ни уртекст, ни клавир из библиотеки барона ван Свитена (вероятные «носители» текста фуг) не обладают на этот счёт необходимой информацией, но об этом позже.

Думается, была причина гораздо более весомая, и располагалась она в иной плоскости.

Именно это время (1782 год и далее), как мы знаем, привело его музыкантское сознание к «...революционному взрыву и творческому кризису» [17, с. 158]. Такое заявление А. Эйнштейна может вызвать удивление. Какой «взрыв», какой «кризис»? Однако именно в связи с высказанной Эйнштейном мыслью начинает оформляться вторая грань ответа на вопрос – *зачем* он это сделал?

К этому времени Моцарт – член великой академии Вероны, Болоньи, обучавшийся в своё время у Падре Мартини, – уже знает, что такое фуга.



Но знать и уметь импровизировать фугу на заданную тему, либо играть её *Prima vista*, ещё не значит безоговорочно принять эту форму в свой композиторский арсенал. В письме к Наннерль он пишет (даже с каким-то удивлением к самому себе), что фуги Бахов и Генделя столь прекрасны... [12, с. 259].

Из этого же письма мы узнаём, что лёгкий гнев милой невесты якобы призвал его сочинить в апреле 1782 года свою трёхголосную фугу *C dur* «Для Констанции». Создаётся впечатление, что это было сделано всего лишь для того, чтобы подарить её Констанции?

Наивное предположение! На самом деле, её написание есть первый шаг к работе над обработкой пяти указанных фуг. Такая фуга (или какая-либо иная) неминуемо должна была возникнуть. И она возникла в качестве художественной реакции ищущего композитора на знакомство с фугами И. С. Баха.

Если суммировать сказанное, то на вторую часть вопроса можно ответить так: последовательное и по-музыкантски интуитивное движение Моцарта к поиску форм *единения* полифонических и гомофонных принципов (на пути к «моцартовскому полифонизму») оказалось сформулированным *сочинённой им* фугой «Для Констанции», а обработки фуг (*сочинённых И. С. Бахом*) закрепили это движение. То есть поиски Моцарта нашли опору в музыке Баха. При этом исполняемые им фуги усилили стремление к дальнейшим шагам в избранном направлении и укрепили веру в правильности своих действий.

Однако Моцарту, судя по всему, *только этого* было мало. Его потрясла, помимо контрапунктического мастерства фуг Баха, и некая тайна гения. Он стал всё острее ощущать непреодолимое стремление к ликвидации существенной нехватки знаний о баховских тайнах, связанных в том числе и с фугой. Но разгадку он ищет, в первую очередь, всё же в плоскости формы баховской фуги и в её контрапунктической технике, о чём свидетельствуют слова в письме к отцу: «...я собираю фуги Бахов – как Себастьяна, так и Эммануила и Фридемана» [там же, с. 258].

Для Моцарта это был не разовый порыв. Это было стремление. Сказанное подтверждается всем дальнейшим творчеством композитора. Тут и «период сочинения фуг» [17, с. 159], и повторяющаяся позже (конец 1783 года) просьба к отцу: «...прошу прислать мне <...> фуги Себастьяна Баха» [там же, с. 298].

Это была потребность проникнуть как в тайны *техники* написания фуги, так и в ту глубину сути музыки Баха, которая неосознанно всё более и более овладевала его музыкантским сознанием: в тайну силы воздействия баховской фуги (и не только фуги) в эпоху, когда многие композиторы отвергали её (представительницу *старого искусства*) и провозглашали приоритетность жанров и стилей искусства нового – галантного³.

И вот тут-то и возникает важный для всего последующего нашего исследования вопрос: «разгадку он ищет» в плоскости *какой* фуги?

Вся предшествующая практика В. А. Моцарта связана с фугой в так называемой итальянской манере, с её контрапунктически развивающейся формой, с её родовой приверженностью к ричеркарным принципам развёртывания материала, с её изобретательно выстроенными масштабными соотношениями разделов и в динамике этих соотношений; с её арсеналом средств формообразования, обильно оснащённым всевозможными приёмами в работе по преобразованию темы, и в появлении таких приёмов преобразования, которые вскоре сомкнулись с понятием «мотивная работа» (подробнее см.: [14]).

То есть «зрелый» Моцарт, не пожертвовавший своими пристрастиями⁴ к фуге в «итальянской манере», связал в единое могучее целое принципы этой манеры с этически высокой степенью тематической индивидуальности и вдохновенной выразительностью баховского тематизма⁵. Этим Моцарт создал некий синтез *идей* высокого барокко и мощи *стиля* своей (галантной) эпохи.

А появление фуги «Для Констанции» оказалось результатом осознанно воспринятого Моцартом стремления И. С. Баха к единству гомофонии и полифонии (к которому он сам уже давно стремился) и стало фундаментом для интересующих нас обработок фуг.

С момента создания Бахом своих фуг до описываемых нами событий прошло не так уж много времени, если судить о времени только с астрономических позиций. С позиций же стремительно бегущей эволюции музыкального языка и обновления средств и принципов формообразования всё выглядит иначе. Однако и это соотношение «пространства и времени» корректируется гениями Баха и Моцарта. На уровне гениев наблюдается стремительное сближение: интонационные основы тематизма Баха, впитавшего характерные качества музыки времени Высокого барокко и ставшие к концу XVIII века в строй вневременных, оказы-

ваются чрезвычайно близкими и стилю, и эстетике Моцарта⁶.

Как видим – он, познавший законы так называемой «фуги в итальянской манере», открыл для себя фуги Баха и Генделя, иными словами, фуги в манере, которую можно условно назвать «немецкой» (яркость тематизма и совершенство контрапунктической техники), – и пришёл к симбиозу, олицетворившему находку вдохновенного единства стиля Высокого барокко с современным Моцарту галантным стилем, и при этом отдал неоспоримое преимущество этой синтезирующей манере, не отрицая и «итальянскую».

Следовательно, и ответ на вопрос, *почему* Моцарт обратился к фугам И. С. Баха и сделал квартетные обработки пяти его конкретных фуг, мы нашли не «на поверхности» (воскресные музицирования у барона Свитена), а в глубинах моцартовского понимания сути развёртывания музыкальной мысли в пределах произведения. Эпоха формирующегося «моцартовского полифонизма» совпадает с периодом повышенного и, одновременно, – меняющегося интереса к форме фуги, первоначальное знакомство с которой у Моцарта состоялось в Италии. Это значит, что на фоне отмеченных представлений Моцарт по-новому воспринял фугу в «немецкой манере», то есть фугу Бахов и Генделя. В этом смысле Моцарт совершил для себя открытие.

Так, на вопрос, *почему* Моцарт выбрал для обработок именно эти фуги, отвечаем: потому что в них очевидна *ричеркарность*.

Правда, в этом отношении фуга № 8 стоит особняком. Объяснение этому видится в *качестве* дления музыки. Тема этой фуги непосредственно перетекает в противосложение, образуя цельный, эмоционально и содержательно единый и трудно разграничивающийся голос. Способствует единству и то, что в той части голоса, которая выполняет функцию противосложения, использованы тематические интонации (в объёме терции), данные в уменьшении.

Не меньший интерес в настоящий момент вызывает и вопрос: *как* (и почему именно так) Моцарт выполнил эту работу? Но прежде чем приступить к анализу её результатов, необходимо выяснить, каким оригиналом он пользовался. Уртекстом или какой-либо копией? Ведь при жизни Моцарта «Хорошо темперированный клавир» не был издан. Значит, источник был рукописным. Из вероятных адресатов можно предположить М. Клементи. Но в его рукописном экземпляре не было двух (из пяти

Моцартом обработанных) фуг. Рукописные ноты имелись у И. Альбрехтсбергера. Некоторые фуги Моцарт получил от ван Свитена, а также, возможно, от отца (см. письмо от 10 апреля 1782 года [12]). Во всяком случае, встречающиеся расхождения с уртекстом идентифицируются с трудом. Возникает вопрос: несовпадения появляются из неведомых нам рукописных копий «Хорошо темперированного клавир» (II) или эти изменения сделаны Моцартом? Точного ответа нет⁷.

Итак, фуга *c moll.* Она уже сама (то есть баховский вариант) порождает массу вопросов.

Самый первый из них связан с несоответствием количества голосов (и проведений темы) в экспозиции фуги. Фуга четырёхголосна, но экспозиция соответствует закономерностям фуги трёхголосной. Чем это вызвано? Немногочисленные попытки исследователей дать ответ не имеют успеха. Так, Я. Мильштейн связывает вступление четвёртого голоса только в 19-м такте этой 28-тактовой фуги «с общим замыслом, предусматривающим мощное внутреннее *cresc.* к концу фуги» [11, с. 228]. Однако это объяснение не выглядит убедительным: стремление Баха к «мощному *внутреннему* [выделено мной. – Б. Н.] *cresc.*» прослеживается не только в этой фуге, но и во многих его произведениях. Столь отложенное появление четвёртого голоса (вопреки логике нормативного экспонирования) встретилось только в анализируемой фуге.

Е. Вязкова смотрит на этот полифонический казус с точки зрения Баха, который всегда (согласно воззрениям Б. Яворского) стремился отразить явления жизни через евангелическую призму религиозных прочтений действительности. Поэтому «фуга представляется очень ёмкой и широкой по отражению картины мира и процесса пробуждения сознания» [4, с. 23]. Сказанному трудно возразить, но имеет ли оно прямое отношение к структурной особенности именно этой фуги?

Многие учёные-аналитики просто уходят от необходимости отвечать на сей вопрос. К примеру, Ш. Асланишвили только констатирует факт особого отношения Баха к количеству голосов в экспозиции, но без комментариев [3, с. 16]. Р. Лаулу «непонятно <...> что выигрывает Бах, отказываясь от <...> плана развёртывания экспозиции» [10, с. 336], а А. Должанский просто отшучивается: «Бах, вынужденный скорее закончить цикл фуг, эту фугу написал в спешке» [там же, с. 327]. Остроумно, но принять всерьёз такое объяснение невозможно. Не случайно же Р. Лаул (из воспоминаний



наний которого почерпнута шутка А. Должанско-го) говорит, что «на эту фугу впору завести дело» [там же].

А как же Моцарт отнёсся к этому казусу и какой ответ он нам предлагает? У него два варианта ответа. *Первый* подсказан тембральной персонификацией голосов. То есть для Моцарта уже в экспозиции фуги имеются все четыре, строго тембрально дифференцированных голоса, а схема вступлений голосов такова: *тема с moll* во втором голосе (violino II); *ответ g moll* в первом голосе (violino I); *тема с moll* в третьем голосе (viola); *ответ g moll* в четвёртом голосе (violoncello).

Моцартовская интерпретация-объяснение выглядит так: двухголосие 7-го такта и трёхголосие 8-го и последующих тактов – не есть результат отсутствия 4-го голоса. Здесь имеет место *паузирование* соответственно первого и третьего голосов в 7-м такте клавирной версии (а в квартетной партитуре – паузирование 1-й и 2-й скрипок); в 8–9 тактах в клавире паузирует третий голос (в партитуре – альт), а в 10–13 тактах – паузирует вторая скрипка. Конечно, столь длительное паузирование голосов в экспозиции самим же И. С. Бахом не приветствовалось, но логика Моцарта, как видим, иная и весьма убедительная.

А *второй* вариант ответа вытекает из позиции, опирающейся на закономерности гомофонной фактуры, в которой свободно меняющееся количество голосов не только не вызывает возражений, но, напротив, является почти обязательным атрибутом художественной значимости такой организации музыки.

Отсюда и возможность (инспирированная гомофонностью) свободной трактовки в отношении количества голосов в полифонической музыке. Это обстоятельство во второй половине XVIII века (эпоха Моцарта) стало одним из главнейших аргументов в пользу поиска новых (или обновлённых) способов формообразования. Процесс стремительного переосмысления многих устоявшихся постулатов раскрепощает возможности традиционных форм.

Спустя почти тринадцать лет опыт Моцарта найдёт продолжение в *трёхголосной* фуге *e moll* И. Альбрехтсбергера (№ 8 из цикла «13 фуг для струнного квартета»). В ней квартет использован так, что постоянно какой-нибудь из голосов (инструментов) паузирует, практически не позволяя вертикали (за исключением двух последних тактов) быть четырёхголосной (подробнее см.: [15]). В своей фуге Альбрехтсбергер опирается на дости-

жение Моцарта, обретшее к этому времени статус Открытия.

Так кристаллизуется «моцартовский полифонизм». Моцарт свободен и проявляет эту свободу на всех этажах фактуры.

К примеру, в партитуре фуги *c moll* на границе 7-го и 8-го тактов возникает вертикаль, именуемая в гармонии мажорным секстаккордом. В уртексте она отсутствует. А заключительный гармонический оборот ($D_7 - T$) усилен унисонными и октавными удвоениями (аккордовая фактура у струнных), что даёт шестиголосие.

Но открытия, которые Моцарт совершил «для себя», оказываются важными для музыки его эпохи в целом. И проникновение в полифоническую фактуру гомофонно-гармонических черт уже носит тотальный характер. Поэтому и в других обработанных им фугах наблюдаются те же тенденции.

Так, в фуге *Es dur* (такты 32–33) после D_2 появляется странный T_6 с утроением основного тона (строго говоря, это уже и не секстаккорд!), в то время как в уртексте он дан только с удвоением основного тона.

В такте 7 фуги *E dur* на вторую четверть дан полный *gis moll*'ный аккорд, а в такте 9 (доминантовый каданс экспозиции) он дан без квинтового тона (в уртексте он есть). В такте 24, убрав восходящий ход в басу (виолончель), Моцарт усиливает роль гармонии: двойное задержание к трезвучию VI ступени эффектнее предвосхищает (функция преддыкта) появление темы в уменьшении в *gis moll*. В тактах 34–35 имеет место последовательность $D_7 - t$ в *gis moll*. Моцартом она выполнена вопреки уртексту, в котором голосоведение при D_7 без квинты разрешается так, что септима даёт и квинту, и терцию минорной тоники. Моцарт же разрешает полный D_7 по законам функциональной гармонии в неполную тонику.

В фуге № 8 отметим интересную перегармонизацию (именно перегармонизацию, а не эффект смены вертикали как фактора результирующего): в такте 41 на последнюю долю уртекст предлагает субдоминантовое трезвучие. Моцарт же заменяет его на II_6 – что, с одной стороны, усложняет гармоническую функцию тритоном, а с другой – мелодически прочнее связывает этот II_6 с последующим D_2 .

Отметим и изменение ритма в такте 41. Моцарт чётко маркирует четыре доли такта, усиливая тем самым значение смены аккордов: $D_6, DVII_{5/6}, t$ с задержанием, II_6 .

В такте 4 фуги *D dur* в партии альты (3-й голос фуги) появляется до-бекар. Зачем? Разумеется, для слуховой чёткости восприятия *отклонения* в субдоминантовую сферу (S_6), что, к слову, соответствует самой теме, «обыгрывающей» в своём начале звуки именно субдоминантового трезвучия. В такте 20 убирается пуктирный ритм в первом голосе, что преследует цель усиления функциональной значимости вертикали. То есть демонстрируется внимание к вертикали и её функциональности как к категориям самостоятельным, а не как к явлению результирующему.

В обработках баховских фуг Моцарт, как видим, свободен от жёсткости барочных полифонических условий. Он вносит ряд изменений в текст Баха. И какими бы, на первый взгляд, малозначащими они ни казались, их появление на самом деле не связано с необходимостью украсить музицирования у ван Свитена. У Моцарта была гораздо более серьёзная задача, вызванная неумолимостью требований времени: стремление к единению *гомофонных и полифонических принципов*, ставших фундаментом «моцартовского полифонизма».

Печальная кончина Моцарта не позволила ему с должным успехом развить свои достижения. Но *фуга с toll* («одна из совершеннейших в музыкальной литературе всех эпох» [16, с. 79]) для двух клавиров, которую он обработал летом 1788 года (в непосредственной хронологической близости к созданию симфонии «Юпитер») для квартета, и *фуга финала* этой симфонии дали мировой музыке мощнейший заряд творческой смелости, сила которого не иссякла и поныне.

Фуга финала «Юпитера» – этот апогей моцартовских стремлений в процессе «приспособления» барочной фуги к требованиям нового времени – продолжает (усилиями от А. Рейха и Л. ван Бетховена) инициировать постоянные поиски и обеспечивает выдающиеся находки на пути развития профессиональной мировой музыки.

Феномен *единения*, уже вышедший из-под власти Моцарта, стал действенным фактором в про-

цессе эволюции не только собственно фуги, но и всего исторического пути развития новейшей музыки, апеллирующей к *обязательности* синтеза гомофонии и полифонии, что и привело к изумляющим результатам в музыкальном искусстве. «Моцартовский полифонизм», в чём-то *разрушая* границы возможного, поднял значение *созидательных* потенций фуги на высочайший уровень: фуга не просто вписалась в гомофонные структуры. Преобразовав свою форму, она усилилась сонатной формой, одновременно усилив саму сонатную форму.

Реплика Г. Аберта о финале «Юпитера»: «Последняя часть – вовсе не фуга <...> это сонатное *allegro*» [1, ч. 2, кн. 2, с. 149], – некорректна, ибо решительно противоречит самой музыкальной практике, многократно доказавшей к началу XX века художественную силу *синтеза* гомофонных и полифонических (делегированных соответственно сонатной формой и фугой) принципов формообразования на структурном уровне.

Достаточно вспомнить: двойную рассредоточенную фугу финала Девятой симфонии Л. Бетховена, а также фугу Г. Берлиоза «Траурный кортеж Джульетты» (с чертами двойной и «фуги на хорал»), рассредоточенных в сонатной форме; фугу М. И. Глинки, внедрённую в Интродукцию оперы «Жизнь за царя»; монументальную симфоническую (Симфония № 5) фугу А. Брукнера; удивительную трактовку Р. Вагнером «идеи фуги» во вступлении к опере «Лоэнгрин»; развёрнутые полотно Прелюдий и фуг для фортепиано ор. 101 А. Глазунова; фуги Б. Бриттена в финале «Путеводителя по оркестру» и в Offertorium «Военного реквиема», а также фугу П. Хиндемита в первой части симфонии «Гармония мира».

Вряд ли были бы возможны вне воздействия указанных процессов единения и «новое оркестровое прочтение» шестиголосного ричеркара И. С. Баха, выполненное А. Веберном, и пятиголосная тройная органная фуга *Es dur* И. С. Баха в обработке для свёрхоркестра А. Шёнберга...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und herausgegeben von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie X: Supplement. Werkgruppe 28: Bearbeitungen, ergänzungen und übertragungen fremder Werke. Abteilung 3–5:

sonstige bearbeitungen, ergänzungen, übertragungen. Band 2: Bearbeitungen und ergänzungen von Werken verschiedener Komponisten. Bärenreiter Kassel: Basel, London, New York, Prag. 2010. S. 101–112.

² С младшим сыном И. С. Баха – Иоганном Кристианом («Лондонским») Моцарт был знаком. Их



общим интересом являлась опера. Музыка же И. С. Баха – убеждённого протестанта – в католической Австрии не звучала. Отдельные небольшие сочинения проникали в быт, но крупные, в особенности церковные, не имели аудитории. Так, «Страсти по Матфею» в Вене прозвучали впервые только в 1862 году.

³ Не здесь ли кроются причины столь целенаправленных стремлений Моцарта к единению? Не средствами ли единения В. А. Моцарт пытался воспроизвести в своём творчестве неотразимую силу воздействия музыки И. С. Баха? Не поиск ли причин неотразимого воздействия музыки Баха воодушевлял Моцарта в стремлении к единению? Не с помощью ли тотального единения Моцарт надеялся подняться на уровень Баха? Вопросов и предположений много. Все они, так или иначе, только приоткрывают тайную причину поисков Моцарта, но не дают *единственный* достоверный ответ. Гений непознаваем, и при этом как бы Моцарт ни относился к величественному Баху – он всегда оставался самим собой, и все его достижения – это всегда ЕГО достижения, но на *баховском фундаменте*. На этом же фундаменте возник и «Моцартовский полифонизм». И это тоже – ЕГО полифонизм.

⁴ Моцарт в обработанных фугах демонстрирует свой неугасающий интерес к итальянской манере ричеркарной фуги. В четырёх из них представлены стретты. Причём в фугах *c moll*, *E dur*, *D dur* – стретты высочайшего ричеркарного уровня. И лишь в фуге *dis moll* (транспонированной Моцартом в *d moll*) в тактах 23–25 дана «слабая» стретта – по сути дела, *quasi*-стретта. Зато в этой фуге представлена уникальная работа по общей тематизации всего материала: тема с противосложением, образуя единую линию, достойна быть названной «бесконечной мелодией». Этот голос не делится на тему и противосложение. Он – един и неповторим по своей мелодической красоте.

⁵ Это утверждение может быть воспринято как спорное, ибо в чём-то противоречит ряду, казалось бы, неопровержимых фактов: сам Моцарт некоторые свои фуги (упомянутые нами как произведения, отразившие его новаторское отношение к этой форме) сочинил не на свои темы, что на первый взгляд вовсе не подтверждает его стремления к индивидуальности (как у Баха) тематизма. Так, фуга «Для Констанции» написана на тему С. Шейдта (созданную ещё до 1624 года). А фуга для двух клавиров (соч. 1783 года) создана на «тему креста», возникшую в эпоху раннего барокко (подробнее о «темах креста» см.: [13, с. 19–20]).

Однако между стремлением Моцарта к созданию собственных тем, обладающих яркой индивидуальностью, и фактами обращения к темам иных авторов противоречий нет. Моцарт, используя действенные (появившиеся в эпохи предыдущие) темообразующие средства, пытается сформулировать свой «интонационно-тематический словарь». Это его стремление с яркостью реализовалось в обращении к «темам креста» с уменьшённой квартой и уменьшённой септи-

мой в качестве опорного (ключевого) интонационно-го ядра. При этом такие его темы «покидают» лоно только полифонических форм и жанров и становятся основой тематизма и в произведениях гомофонных. Это и есть *единение по-моцартовски*: не только в «общих черах» – то есть на уровне структуры (вспомним о рассредоточенных фугах), не только на уровне взаимопроникновения черт фактуры, но и на уровне линейной организации тематизма. Не потому ли тема Шейдта обрела у Моцарта некую двухчастность явно контрастного характера, а в теме фуги для двух клавиров упомянутая контрастность такой же двухчастности демонстрирует ещё большую контрастность интонационных образований: первый элемент («тема креста») – столп высокого барокко, а второй элемент – «представитель» уже стиля галантного. Но вопросы отмеченного единения на мелодическом уровне оставим для возможного отдельного исследования.

⁶ Но если Моцарта интересовал баховский тематизм, то *почему он тяготеет* к тематизму с раннебарочными характеристиками, а не сочиняет темы в соответствии со своим интересом? К примеру, в органной фуге *g moll* (1773 года) в основе интонационной характеристичности темы лежат интервалы уменьшённой кварты и уменьшённой септимы – интервалы интонационного словаря музыки *свободного* письма, ставшие основой «тем креста». То есть создавая тему этой фуги, он опирался не на индивидуальность баховского тематизма, а на ладоинтонационные достижения более раннего периода (Пахельбель). Следовательно, фуга и контрапунктическое мастерство в ней явились скорее плодом стилизации, а не результатом глубинного проникновения в стиль барокко и адаптации со стилем галантным.

Поэтому ответ на поставленный выше вопрос может быть таким: единение принципов гомофонных с полифоническими не может быть *механическим*, подобно теме фуги «Для Констанции» (в ней зерном становится секвенция «шагающих» кварт темы С. Шейдта, а продолжением – моцартовское развёртывание) или подобно теме фуги *c moll* для двух клавиров (зерно – «тема креста», а развёртывание моцартовское). Оно (единение), «благодаря совершенной гармонии между чисто гомофонными и контрапунктическими разделами» [1, ч. 2, кн. 2, с. 149], может быть достойным финала симфонии «Юпитер», в котором первая и третья темы уходят корнями в раннебарочный стиль (мотив хорала «*Sunctipotens genitor*» [*c-d-f-e*] и каноническая секвенция тактов 56–61), а вторая, четвёртая (побочная партия) и пятая – «продукты» галантного стиля.

⁷ Подробнее, но не исчерпывающе, об экземпляре ван Свитена находим в комментариях К. К. Саквы, опубликованных в русском переводе монографии Г. Аберта [1, ч. 2, кн. 1, с. 455–456]. Она издана в 1983 году, однако этот вопрос не закрыт и поныне.

Многие исследователи осторожны в выдвижении версий. Так, баховед Йо Томита 18 апреля 1996

года (конференция в королевском колледже Лондона) по-новому взглянул на происхождение KV 404a и 405 Моцарта. Правда, его интересовало изучение деталей *истории* баховского «ХТК», а не моцартовских обработок. Тем не менее он не обходит вниманием и вопрос, которым занимались В. Фетер, А. Эйнштейн, А. Хольшнейдер, У. Киркендалл. Йо Томита осторожен в выводах и не склонен безапелляционно утверждать, что рукописный вариант «ХТК» (II), обнаруженный в Берга (США), – именно тот, с которого Моцарт делал свои обработки. То есть вопрос остаёт-

ся открытым, но мы в своём исследовании «штрихов в эволюции фуги» опираемся на уртекст и на манускрипт ван Свитена как на наиболее вероятную основу для моцартовских обработок. При этом открылась интересная деталь: в пяти использованных Моцартом фугах рукописного экземпляра библиотеки барона есть восемь исправлений, сделанных другой рукой и другим почерком. Велик соблазн считать автором этих поправок именно Моцарта. Но в его обработках учтено только семь поправок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. / пер., коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. Ч. 2, кн. 1. 518 с.; 1990. Ч. 2, кн. 2. 560 с.
2. Асафьев Б. В. Избранные сочинения: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. 400 с.
3. Асланишвили Ш. С. Принципы формообразования в фугах И. С. Баха. Тбилиси: Хеловнева, 1975. 86 с.
4. Вязкова Е. В. От структуры к смыслу // Третьи баховские чтения. Хорошо темперированный клавир, второй том: материалы науч. конф. СПб., 1996. С. 18–26.
5. Гервер Л. Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2002. № 2. С. 42–54.
6. Гервер Л. Л. О чём сообщает название ричеркара в конце XVI – начале XVII вв. // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 2. С. 8–18.
7. Друсин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 382 с.
8. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции) / ред.-сост. М. Катунян. М., 2009. С. 48–59.
9. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева; ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
10. Лаул Р. Х. Три этюда о фугах ХТК И. С. Баха // Александр Наумович Должанский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. СПб., 2008. С. 331–366.
11. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Классика-XXI, 2002. 352 с.
12. Моцарт В. А. Письма / сост. А. Розинкин, общ. ред. А. Парин. М.: Аграф, 2000. 448 с.
13. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 13–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Напреев Б. Д. Ричеркарность в фуге *C dur* («Для Констанции») В. А. Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 7–15. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.007-015.
15. Напреев Б. Д. Так fuga или fugato? Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. 138 с.
16. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта: комментированная хрестоматия. М.: Музыка, 1981. 111 с.
17. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. Закс. М.: Музыка, 1977. 454 с.
18. Jennarelli L. M. The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart: a New Proposal (The Context) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2018. No. 1, pp. 59–65. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.059-065.
19. Kirkendale W. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik [Fuga and Fugato in the Chamber Music of the Rococo Classical]. Verlegt bei Hans Schneider: Tutzing, 1966. 357 S.
20. Mozart. Einzelstücke für Klavier. Urtext. B. 4. Herausgegeben Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982. Vorwort. S. XI.

Об авторе:

Напреев Борис Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, naboris@sampo.ru



REFERENCES

1. Abert G. *V. A. Motsart: v 2 ch., 4 kn.* [Abert H. W. A. Mozart: In 2 Parts, 4 Books]. Translation from the German and Comments by K. K. Sakva. 2nd edition. Moscow: Muzyka, 1983. Part 2, Book 1. 520 p.; 1990. Part 2, Book 2. 560 p.
2. Asaf'ev B. V. *Izbrannyye sochineniya: v 5 t.* [Selected Works: In 5 Volumes]. Vol. 1. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1952. T. 1. 400 p.
3. Aslanishvili Sh. S. *Printsipy formoobrazovaniya v fugakh I. S. Bakha* [The Principles of Form-Generation in the Fugues of J. S. Bach]. Tbilisi: Khelovneva, 1975. 86 p.
4. Vyazkova E. V. Ot struktury k smyslu [From Structure to Meaning]. *Tret'i bakhovskie chteniya. Khorosho temperirovanny klavir, tom vtoroy: materialy nauch. konf.* [The Third Bach Conference. The Well-Tempered Clavier, Volume Two: Materials of Scholarly Conference]. St. Petersburg State Conservatory. St. Petersburg, 1996, pp. 18–26.
5. Gerver L. L. O temakh i tematicheskikh sochetaniyakh v instrumental'nykh fugakh Motsarta [About the Themes and Thematic Combinations in Mozart's Instrumental Fugues]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Russian Gnesins' Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2002, pp. 42–54.
6. Gerver L. L. O chem soobshchaet nazvanie richerkara v kontse XVI – nachale XVII vv. [What does the Name of the Ricercar Convey in the Late 16th and the Early 17th Centuries]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins' Academy of Music]. No. 2. Moscow, 2016, pp. 8–18.
7. Druskin M. S. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 382 p.
8. Dubravskaya T. N. Kompozitsionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evolyutsii muzykal'noy formy: final simfonii «Yupiter» [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of the Musical Form: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii vremeni (po materialam mezhdunar. konf.) [Mozart in the Motion of Time (Based on the Materials of the International Conference)]*. Ed. by M. Katunyan. Moscow, 2009, pp. 48–59.
9. Kyuregyan T. S. Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannyye formy [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst* [In the Space of Meanings: Text and Intertext]. Ed. by E. G. Okuneva. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
10. Laul R. Kh. Tri etyuda o fugakh KhTK I. S. Bakha [Three Sketches about Fugues of the Well-Tempered Clavier by J. S. Bach]. *Aleksandr Naumovich Dolzhanskiy: sb. st. k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexander Naumovich Dolzhansky: A Collection of Articles Commemorating the Centennial Anniversary of His Birth]. Ed. by K. Yuzhak. St. Petersburg, 2008, pp. 331–366.
11. Mil'shteyn Ya. I. *Khorosho temperirovanny klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach and Features of Its Performance]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
12. *Motsart V. A. Pis'ma* [Mozart W. A. Letters]. Comp. by A. Rozinkin, Ed. by A. Parin. Moscow: Agraf, 2000. 448 p.
13. Napreev B. D. The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 13–22. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.013-022.
14. Napreev B. D. The Ricercar Qualities of the Fugue in C major (“For Constanze”) by Mozart. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 7–15. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.007-015.
15. Napreev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So is it Fugue or Fugato?]. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2014. 138 p.
16. Rukavishnikov V. N. *Polifoniya Motsarta: kommentirovannaya khrestomatiya* [Mozart's Polyphony: A Commented Chrestomathy]. Moscow: Muzyka, 1981. 111 p.
17. Eynshteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Einstein A. Mozart. Personality. Creativity]. Translation from the German by E. M. Zaks. Moscow: Muzyka, 1977. 454 p.
18. Jennarelli Leone M. The Letter of von Heufeld to Leopold Mozart: a New Proposal (The Context). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 59–65. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.059-065.
19. Kirkendale W. *Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo der Klassik*. Verlegt bei Hans Schneider: Tutzing, 1966. 357 S.
20. Mozart. *Einzelstücke für Klavier. Urtext. B. 4*. Herausgegeben Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1982. Vorwort. S. XI.

About the author:

Boris D. Napreyev, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru

Е. Р. СКУРКО*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru*

Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат¹

Статья посвящена сложившейся в XX веке в российском музыкознании теории вариантной формы, изучение которой позволяет глубже осмыслить широкий круг музыкальных явлений, относящихся к разным областям народной и профессиональной музыки. Обозначены три основных этапа становления и развития теории вариантной формы, рассмотрены и определены важнейшие категории, раскрывающие специфику данного явления. На *раннем этапе* (конец XIX – первая треть XX века) отмечается введение Х. Риманом – впервые в теории – понятия *вариант* (1886), анализируются первые обобщения о вариантной форме, представленные в монографии Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (1930). *Второй этап* – центральный, или «классический» (с середины 1950-х до конца 1970-х годов) – определяется бурным развитием теории вариационной и вариантной формы, появлением трудов Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, Б. В. Сосновцева и И. В. Лаврентьевой, В. П. Бобровского и В. В. Протопопова, М. Е. Тараканова и других авторов. В результате изучения композиционных, образно-драматургических, интонационных закономерностей вокальных жанров русской и западноевропейской музыки окончательно складываются теоретические основы вариантной формы, её понятийный аппарат, определяется специфика вариантного метода развития. *Третий, современный период* (конец XX века до наших дней) характеризуется дальнейшим расширением категориального аппарата, созданием новых учебников по анализу музыкальных форм, исследовательских трудов, в которых теоретическое осмысление феномена вариантной формы, вариантного метода развития отражает тенденцию индивидуализации структур в ситуации стилевого плюрализма (работы В. Б. Вальковой, В. П. Задерацкого и др.).

Ключевые слова: вариант, вариантная форма, свободно-вариантное развитие-развёртывание, вариантное прораствание, метод тематически-концентрированного развёртывания, динамическая контрастно-вариантная форма, вариантное прораствание высшего порядка.

Для цитирования / For citation: Скурко Е. Р. Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 46–54.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.046-054.

EVGENIYA R. SKURKO*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia**ORCID: 0000-0003-3025-3183, nocturne@mail.ru*

The Theory of Variant Form in Russian Musicology: The Stages of Formation, the Conceptual Framework

The article is devoted to the theory of variant form formed in Russian musicology in the 20th century, study of which makes it possible to comprehend more profoundly the broad circle of musical phenomena pertaining to various categories of folk and professional music. Three main stages of formation and elaboration of the theory of variant form are indicated, the most important categories revealing the specific features of the given phenomenon are examined and defined.

The early stage (from the late 19th century through the first third of the 20th century) is marked by the introduction by Hugo Riemann – for the first time in the history of music theory – of the conception of the *variant* (1886), and the first generalizations about the variant form, as presented in Boris Asafiev's monograph "Музыкальная форма как процесс" ["Musical Form as a Process"] (1930), are analyzed. *The second stage* – the central or "classic" (from the mid-1950s to the late 1970s) – is determined by a rampant development of the theory of the variation and variant



form, the appearance of the works of Leo Mazel and Victor Tsukkerman, Boris Sosnovtsev and Irina Lavrentyeva, Victor Bobrovsky and Vladimir Protopopov, Mikhail Tarakanov and other music theorists. As the result of study of compositional, depictive-dramaturgical, and intonational regular laws of vocal genres of Russian and Western European music, the theoretic foundations of variant form and its conceptual framework are formed definitively, the specific features of the variant method of development are determined. *The third, contemporary period* (from the late 20th century to our days) is characterized by a further expansion of the categorical apparatus, the creation of new textbooks in analysis of musical form, and research works in which the theoretical comprehension of the phenomenon of variant form, the variant method of development reflects the tendency of individualization of structures in the situation of stylistic pluralism (works by Vera Valkova, Vsevolod Zaderatsky and others).

Keywords: variant, variant form, free-variant development-unfolding, variant intergrowth, method of thematically concentrated unfolding, dynamic contrast-variant form, variant integration of the highest order.

В российском теоретическом музыкознании проблемы, связанные с вариантной формой, составляют относительно молодую область науки, входящую в теорию вариационной формы как своеобразное ответвление. Однако если проблемы вариационных форм и вариационного метода развития разрабатывались на протяжении двух столетий и русскими, и зарубежными учёными в трудах разных жанров (монографии, научно-исследовательские статьи, учебники по музыкальной форме), то теория вариантной формы и, соответственно, вариантного метода представляет собой достижение преимущественно российского музыкознания и в своей истории охватывает около семи десятилетий XX века.

Изучение данной области теории музыки чрезвычайно важно для более глубокого понимания огромного круга явлений, относящихся к народной и профессиональной музыке, для постижения механизмов темо- и формообразования, драматургических процессов музыкальной формы, особенностей музыкального мышления в целом. Цель данной статьи – обозначить основные этапы развития в отечественном музыкознании теории вариантной формы с акцентом на некоторых важнейших категориях, раскрывающих специфику данного явления. Более того: многие термины стали всеобщим достоянием, в то время как их авторство сегодня забыто и требует того, чтобы о нём напомнили.

В становлении теории вариантной формы с определённой долей условности можно выделить три этапа: ранний (конец XIX – первая треть XX века); центральный, или «классический» (с середины 1940-х до конца 1970-х годов); современный – с конца XX века до наших дней.

На раннем этапе Г. Риманом впервые в теории вводится понятие *вариант* (1886) в связи с заменой терцового тона, благодаря чему «не про-

исходит настоящей модуляции, а скорее внезапное просветление или омрачение строя, остающегося в сущности неизменным»². За исключением этого эпизода, ни в одном из учебников (Бусслера, Маркса, Праута, Аренского, Катгара, Ляйхтентритта), опубликованных в эти годы и посвящённых музыкальным формам, данное понятие не встречается. Изменение ситуации связано с появлением в 1930 году книги Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», ознаменовавшей перелом в развитии музыкальной науки в целом и в теории вариантной формы в частности.

Труд Асафьева затрагивает одну из главных проблем теории вариантной формы, приобретающих в дальнейшем константный характер в исследованиях отечественных учёных: *соотношение феномена вариантности и вариационности*. Причина заключается в сходстве самой природы данных явлений, в основе которых лежит принцип *видоизменённой повторности*. Это находит непосредственное отражение в понятии «вариационно-вариантный метод», которым пользуется Асафьев и который существует до наших дней.

Определяя принцип тождества как один из важнейших в музыкальном формообразовании [1, с. 112], Асафьев формулирует главное отличие вариантности от вариационности орнаментального типа: «...пользуюсь этим понятием [вариантность. – Е. С.] в отличие от орнаментальных вариаций. <...> в вариантах мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (*растяжениями и стягиваниями, сокращениями*) [курсив мой. – Е. С.] – мелодической линии. Впоследствии, в XIX веке [и в XX веке тем более. – Е. С.] вариация как вариант стала окончательно доминировать над вариацией как орнаментом» [там же, с. 149].

Кроме того, говоря об особенностях трактовки сонаты, симфонии у Шуберта, Брамса, Брукнера

в условиях песенно-лирического тематизма, не пользуясь данным понятием, Асафьев, по сути, исследует варианты процессы, каковыми являются «волнообразные подъёмы и ниспадания, динамические градации, “набухание” и “разрежение ткани”» [там же, с. 140]. Отсюда – путь к трудам по вариантной форме И. В. Лаврентьевой и В. А. Цуккермана 1970–1980-х годов.

Другой важный тезис возникает в процессе анализа танцевальных сюит Баха – в связи с появлением новых элементов, выступающих «в виде робко *прорастающих побегов от руководящей интонации* [курсив мой. – Е. С.] <...> цепляясь за одно из предшествовавших звеньев» [там же, с. 106–107]. Тем самым Асафьев предвосхищает принцип *вариантного прорастания*, впоследствии сформулированный В. В. Протопоповым [11]. В свою очередь отмеченные, а также и многие другие наблюдения, обобщения, рассеянные в книге Асафьева, «прорастут» в работах, непосредственно посвящённых проблемам вариантной и вариационной формы, *на втором этапе, в 1950–1970-е годы*.

Второй этап определяется бурным развитием теории вариационной и вариантной формы, появлением ставших классическими трудов Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, Б. В. Сосновцева и И. В. Лаврентьевой, В. П. Бобровского и В. В. Протопопова, М. Е. Тараканова и других авторов. В результате изучения композиционных, образно-драматургических, интонационных закономерностей вокальных жанров русской и западноевропейской музыки окончательно складываются теоретические основы вариантной формы, её понятийный аппарат, определяется специфика вариантного метода развития.

Так, многие категории (например, понятие варианта в разных толкованиях, выявление его специфических особенностей в сопоставлении с вариацией), введённые в уникальном по масштабности и глубине труде Цуккермана «“Камаринская” Глинки и её традиции в русской музыке» (1957) [22], позднее выстроятся в понятийную систему.

Общая тенденция развития теории вариантной формы (шире – вариантного метода развития, или вариантности) на данном этапе обусловлена кристаллизацией её (теории) основ *в процессе изучения вокальных жанров* (прежде всего, русской протяжной песни) и проекции последних на область инструментальной музыки.

Мазель в монографии «О мелодии» (1952), исследуя особенности мелодического развёрты-

вания в русской народной музыке, обнаруживает преобладание *вариационности* «в быстрых песнях, народно-танцевальных и инструментальных мелодиях» в виде «фигурационного обогащения оборота», в то время как *вариантность* применяется «преимущественно в протяжной лирической песне» [12, с. 182]. Результатом наблюдений над метроритмическими, звуковысотными, ладовыми, структурными изменениями начального мелодического оборота служит возникновение термина *свободно-вариантное развитие-развёртывание*: «рождение протяжной мелодии путём непрерывных вариантных преобразований *начальной попевок*» [там же, с. 183]³.

Учёный подчёркивает роль интонационно неравномерных вариантных изменений как в сопряжении ближайших мотивов и фраз *внутри куплета* (во всей многоголосной музыкальной ткани), так и в соотношении куплетов. Он пишет: «...варьированию подвергается необязательно весь куплет на всём его протяжении (во всей многоголосной музыкальной ткани): одни места куплета могут изменяться по сравнению с предыдущими куплетами, а другие – оставаться неизменными» [там же, с. 252]. Данное наблюдение, указывающее на определённую *свободу* интонационного соотношения вариантов⁴, получит дальнейшее осмысление в трудах И. В. Лаврентьевой, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского, о чём речь пойдёт далее.

В своём роде логическим итогом становится появление в статье Сосновцева понятия *вариантной формы*, которая определяется «как результат вариантного развития от куплета к куплету» [18, с. 59]. В качестве одной из важнейших закономерностей вариантной формы в вокальной музыке подчёркивается её образное единство: «...вариантная форма даёт очень большие возможности для особенно глубокого и широкого раскрытия *одного* образа, *одного* настроения, *одной* главной мысли» [там же, с. 65]. Эта закономерность станет константной и в последующих работах.

Так, в книге Цуккермана «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» [21] варианты, возникающие в процессе развёртывания формы, определяются как «*ряд родственных запечатлений одной художественной задачи*, как множественность её взаимно близких решений» [там же, с. 90]. Образное единство ряда вариантов, «не выходящих за пределы одного образа», и в то же время большую свободу мелодических, гармонических, структурных изменений в вариантах по сравнению с вариациями отмечает и Бобровский [4, с. 220].



Кульминацией в развитии теории вариантной формы на данном этапе стали работы Лаврентьевой, посвящённые изучению вариантного метода Шуберта [9; 10], специфике вокальных форм в целом [11], и «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» Цуккермана [21].

Авторы названных работ, обобщив достижения, сложившиеся к этому времени в теории вариантной формы, упорядочили, систематизировали те разнообразные явления, которые связаны с феноменом вариантности, дали чёткие определения терминам, ставшим впоследствии обиходными, и обогатили данную область теории новыми наблюдениями.

Можно выделить несколько главных проблем, которые последовательно рассматриваются в данных работах:

- сравнение строгих и свободных вариаций с вариантами;
- систематизация типов вариантов в зависимости от их функции в форме произведения;
- сопоставление методов развития – вариант-ного и вариационного, вариант-ного и разработочного.

Прежде всего Лаврентьева подчёркивает *равноправность варианта теме*, его способность «при определённых условиях заменить её» [9, с. 35] – в отличие от строгой орнаментальной вариации, которую исследователь классифицирует как «явление “вторичное”, подчинённое теме» [там же]. Более того, по справедливому мнению Цуккермана, «именно уклонение от точности в соблюдении рисунка [темы. – Е. С.] едва ли не составляет “душу” вариантности. Чем более отклоняется рисунок от воспроизведения одного и того же контура, тем более возрастает роль характерных интонаций, которые принимают на себя и возрастающую долю единства» [21, с. 93]. При этом в вариантах в качестве относительно стабильных средств музыкальной выразительности, «компенсирующих» свободу мелодических, ладо-гармонических, структурно-синтаксических преобразований, учёный выделяет *ритм и фактуру* – в отличие от строгих вариаций, «где орнаментальное (фактурное) варьирование служит главным принципом преобразования» [там же, с. 93–94].

В итоге оба автора приходят к заключению о большей близости вариантной формы к свободным вариациям, однако указывая на принципиальные различия, обусловленные спецификой каждой формы (вокальной и инструментальной, соответственно). Речь идёт о жанровых трансфор-

мациях, разработочных и имитационно-полифонических приёмах развития, о приближении к сюите – свойствах, типичных для свободных вариаций XIX века и не характерных для вариантной формы [9, с. 37]⁵. В то же время вариантное развитие в виде «новых мелодий»-вариантов (Цуккерман) проникает как в строгие характерные (например, «32 вариации» Л. ван Бетховена), так и в свободные вариации («Симфонические этюды» Р. Шумана, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова, «Метаморфозы темы Баха» Р. Леденёва и многие другие), на что так же указывается в исследовании Цуккермана [21, с. 22, 59].

Одно из важнейших положений теории вариантной формы, выдвинутых Цуккерманом, связано с *классификацией типов вариантов на четыре рода в зависимости от их функции в музыкальной композиции*: вариант-замещение, вариант-продолжение, вариант-серединное развитие и вариант-заключение [21, с. 95]. Первый, в наибольшей степени демонстрирующий принцип равноправия, часто занимает место куплета или репризы [там же, с. 96], в то время как второй, «по общему характеру родственный предыдущему» [там же], воспринимается как этап дальнейшего развития⁶. В свою очередь вариант-серединное развитие, отражая ладогармоническую неустойчивость, присущую середине развивающего типа, тем не менее «обладает значительной мелодической цельностью, напоминая по общим контурам, типам интонаций, ритмическим рисункам исходный вариант» [21, с. 97]⁷. Наконец, вариант-заключение, возникающий преимущественно в кодовых разделах формы, перерабатывает основные интонации темы [там же]⁸.

К важнейшим открытиям в области теории вариантной формы приводит исследование Лаврентьевой в 1970-е годы вариантных процессов в сонатно-симфонических циклах Шуберта. Прежде всего имеется в виду выявление *особого вариант-разработочного метода развития* [10, с. 183], возникающего в разработочных разделах сонатной формы в результате взаимного обогащения песенных и инструментальных принципов формообразования.

Кроме того, обнаружив *усиление образного контраста* в условиях инструментального песенного симфонизма Шуберта, Лаврентьева даёт определение его специфики по сравнению с венскими классиками: «...не противопоставление и столкновение различных тематических элементов, а *контраст на основе вариантных изменений*

единой темы [курсив мой. – Е. С.]» [там же, с. 189].

Многие закономерности вариантных форм, выявленные и систематизированные Лаврентьевой и Цуккерманом, являются характерными для Малера, Брамса, Рахманинова, Шостаковича, композиторов-«шестидесятников» – вплоть до наших дней.

В инструментальной музыке, с одной стороны, наблюдается расширение содержательного и собственно музыкального «радиуса действия» вариантной формы, однако, как и в вокальных образцах, по наблюдению ряда исследователей, преимущественно сохраняется монообразный характер.

Так, в книге Протопопова «Вариационные процессы в музыкальной форме» изучение закономерностей полифонической музыки эпохи барокко повлекло за собой введение термина *вариантное прорастание*, которое определяется как «очень высокий тип музыкального развития в пределах одного состояния» [13, с. 87–88]. Суть данного феномена состоит в том, что «тема или тематическое ядро, повторяясь, получает новое продолжение, столь тесно с ней сросшееся, что отделить ядро и его развитие представляется обычно невозможным» [там же, с. 30]. В *полифонической* музыке весь процесс интонационного развёртывания учёный схематически обозначает в виде формулы $ab + ac + ad + \dots$, которая наглядно показывает, что «располагаясь на известном удалении от темы, прорастание способно открывать её новые динамические стороны и простор для движения» [там же, с. 87]⁹.

Данный термин оказался одним из наиболее актуальных в теории музыкальных форм XX века, отражающих глубинные драматургические и формообразующие процессы в сочинениях разных стилевых направлений (неофольклоризм, неobarocko, неоромантизм и др.).

Однако в то же время некоторые обобщения выдающегося учёного представляются дискуссионными. Например, тезис о проявлении *вариантности преимущественно в мелодике* [14, с. 232–233], тогда как вариантные процессы, помимо звуковысотного уровня, как было сказано ранее, охватывают всю систему музыкально-выразительных средств.

Новой ступенью в развитии теории вариантной формы стали труды Бобровского 1960-х годов, посвящённые исследованию стиля Д. Д. Шостаковича [2; 3]. Бобровский даёт определение понятия

вариант, исходя из его функционального отношения к теме: «...вариант, в отличие от вариации <...> *равноправный теме компонент* [курсив мой. – Е. С.], выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остаётся неизменной, а меняются только детали» [4, с. 220].

Подлинным открытием в теории формообразования в целом и в изучении стиля Шостаковича в частности стало введение такого понятия, как *метод тематически-концентрированного развёртывания* [там же, с. 265]. Исходя из генезиса музыкального стиля Шостаковича в баховской полифонии (принцип вариантного прорастания) и русской протяжной песне (свободно-вариантное развитие-развёртывание), Бобровский проследживает в условиях преобладающего медленного темпа прорастание из исходного напевного ядра новых *тем-эмбрионов*, вариантных по отношению друг к другу¹⁰. При этом он дифференцирует две составляющие метода – *разработочное развёртывание* и *вариантное развитие*, вводит понятие *вариантной цепи* ($a, a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$). Этот тезис доказывается на примере анализа ряда прелюдий (*G dur, Es dur*), Седьмой симфонии, Восьмого квартета и т. д., и как пишет Бобровский, «такое тематическое развёртывание с удивительной тонкостью и глубиной раскрывает процесс сложного интеллектуально-психологического становления, развития мысли-образа» [3, с. 165]. В свою очередь, данный метод является проекцией на музыкальную ткань закономерностей монологического симфонизма Шостаковича, как известно, оказавшего огромное влияние на отечественных композиторов последующего поколения: Б. Тищенко, Б. Чайковского, А. Шнитке, композиторов национальных республик бывшего СССР и т. д.

В то же время учёный отмечает в рассматриваемых сочинениях Шостаковича усиление образно-интонационной контрастности в процессе вариантных преобразований, что становится одной из важнейших тенденций последующего развития вариантной формы в инструментальной музыке.

Особое место в этом процессе принадлежит вариантным формам в циклических композициях Прокофьева. Их изучение Таракановым повлекло за собой введение понятий *контрастно-вариантного развития* [19, с. 269] и динамической *контрастно-вариантной формы* [там же, с. 321]. Полиобразность и многотемность, контрастность и монтажность композиций, театральность, «дух



лицедейства» [там же, с. 413] – свойства, специфические для музыкального мышления композитора, – являются, казалось бы, принципиально противоречащими имманентным основам вариантной формы. Тем не менее единство интонационного процесса, как пишет Тараканов, «достигается путём вариантного преобразования тематизма, взаимопроникновения интонационно контрастных тем» [19, с. 269] – то есть контрастно-вариантным развитием, сочетанием вариантного развития с разработочным, полифоническим [там же, с. 311]. При этом, в отличие от многотемных или многоэлементных композиций Моцарта – едва ли не главного стиливого ориентира Прокофьева (наряду с Бородиным и Глазуновым), – «тема остаётся законченным образованием, подвергающимся сжатиям и расширениям... сохраняя свои контуры как целого» [19, с. 428], что полностью соответствует коренному свойству вариантного метода¹¹.

Метод контрастно-вариантного развития, динамическая контрастно-вариантная форма, некоторые принципы драматургии, характерные для стиля Прокофьева, оказывают влияние на Г. Канчели, Б. Чайковского и других композиторов поколения «шестидесятников».

В связи со спецификой вариантной формы возникает *проблема её композиционной организации*. Так, Протопопов отмечает уязвимость понятия вариантной формы, которое «не определяет конструктивной стороны произведения [курсив мой. – Е. С.] и вводится для уяснения только тематического развития и взаимоотношений внутри формы» [13, с. 22]. Подобная мысль звучит и в работах других авторов: Т. С. Кюрегян [8, с. 85], В. С. Ценовой [20].

Данный тезис при его внешней объективности тем не менее представляется несколько односторонним. Решение этой проблемы отчасти содержится в работе Лаврентьевой «Вариантность и варианты формы в песенных циклах Шуберта» [9]. Учёный показывает, как строфы или куплеты, пронизанные вариантными изменениями, в процессе сквозного развития складываются в такие формы, как простая трёхчастная, двухчастная, рондообразная, соната без разработки. Эти формы Лаврентьева называет синтетическими и смешанными [10, с. 259]. На связь вариантной формы с другими структурами указывают и Цуккерман [21], и Бобровский [4, с. 180].

И действительно, вариантная форма как сплошная или рассредоточенная последовательность вариантов, выполняющих определённые

драматургические и композиционные функции, часто оказывается функциональной основой для построения типовых структур. В сочинениях Шуберта и Малера, Брамса и Брукнера, Рахманинова и других *вариантными* оказываются формы от периода до сонатно-симфонического цикла, пронизанные сквозным вариантным развитием на всех функционально сопряжённых уровнях текста (по Бобровскому): темы, части формы, одночастной формы в целом, циклической. В итоге, если перефразировать Протопопова, вместо вариационных форм второго плана и рассредоточенных вариационных циклов образуются *вариантные формы второго плана и рассредоточенные вариантные циклы* (см.: [16; 17]).

Наконец, *третий, современный период* характеризуется появлением новых учебников по анализу музыкальных форм, исследовательских трудов, в которых теоретическое осмысление феномена вариантной формы, вариантного метода развития продолжается в условиях изменившейся стиливой ситуации второй половины XX века. Имеется в виду тотальное усиление роли вариационно-вариантного развития в условиях стиливого плюрализма, поисков новых средств выразительности, освоения новых техник письма, появления новых принципов темо-, формообразования, типов драматургии и т. д. [6, с. 26]. Методы вариационного, вариантного развития (наряду с полифоническим) выдвигаются на первый план, в значительной степени вытесняя классико-романтические.

Общая тенденция индивидуализации структур в разных стиливых контекстах (неофольклоризм, необарокко, неоромантизм) обусловила бурное развитие свободных вариаций, в которых варианты процессы играют едва ли не определяющую роль («Offertorium» С. Губайдулиной, Первый фортепианный концерт и Четвёртая симфония А. Шнитке, Вторая симфония Р. Щедрина, Вариации Э. Денисова на тему Гайдна – этот ряд можно продолжить).

Особое значение в условиях микротематизма, комбинаторного мышления, репетитивной техники приобретает принцип микровариантности, в своё время открытый Лаврентьевой в музыке Шуберта. В связи с «ренессансом» полифонического мышления, жанров, форм в разных стилях усиливается роль вариантности полифонического происхождения... Всё это может стать темой отдельного исследования.

Параллельно происходит расширение значений известной терминологии и появление новой.

В книге В. Б. Вальковой, посвящённой проблемам музыкального тематизма в музыке XIX–XX веков [5], подчёркивается особая скрепляющая формо- и темообразующая роль вариантности при возникновении децентрализованного и рассредоточенного тематизма.

В. В. Задерацкий в качестве общего свойства вариационности и вариантности называет «черты экстенсивности образного и интонационно-тематического развития» [7, с. 37]. Различие же между ними подчёркивается с позиции семантики: «...вариантность – это стабильно-семантический вид экстенсивности, а вариационность – мобильно-семантическая её разновидность» [там же]. Тем самым получает продолжение сквозная для теории идея об относительной образно-эмоциональной однородности вариантной формы.

Терминологический словарь, в свою очередь, пополняется такими понятиями, как *образное прорастание*, *вариантное интегрирование*, или *вариантное прорастание высшего порядка* [15, с. 118–120], и другими. Под первым имеется в виду последовательное вариантное становление новой

темы-образа (например, *Dies irae* в «Острове мёртвых» или первых вариациях «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова). Второе же предполагает вариантное прорастание на уровне циклической или одночастной композиции главной темы-идеи, которая вводится в генеральной кульминации произведения. Таково прорастание интонаций *Dies irae* и полное проведение католической темы в финалах симфоний Рахманинова, прорастание лирической темы широкого дыхания, звучащей в репризе Этюда-картины ор. 39 № 2, колыбельной – в Эпизоде «Симфонии в белых ладах» Леденёва. В этом же ряду – так называемые «вариации к теме», которая вводится в конце вариационного цикла («Автопортрет» Щедрина, Первый фортепианный концерт Шнитке и др.), и т. д.

Таким образом, богатство и многоплановость самого феномена вариантности, изначальная нерегламентированность, гибкость вариантной формы служат стимулом для теоретического осмысления этих явлений, построения разнообразных научных концепций и оказываются неисчерпаемой темой музыкальной теории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья представляет собой расширенный вариант одноимённого доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Музыковедческий форум – 2018» 15–17 октября 2018 года (секция «Понятийная система музыковедения: эволюция и метаморфозы») в Государственном институте искусствознания (Москва).

² Рима́н Г. Музыкальный словарь. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1901. С. 24.

³ Этот же принцип, к примеру, лежит и в основе многих тем Рахманинова, корни которых уходят в русский знаменный распев и лирическую протяжную песню (например, главные партии Второго и Третьего фортепианных концертов, темы прелюдий *Es dur* ор. 23, *G dur* и *gis moll* ор. 32 и др.) [16, с. 151].

⁴ Вступление к «Хованщине» «Рассвет на Москве-реке» является ярчайшим подтверждением сказанного. В. А. Цуккерман говорит здесь о «сквозной, равномерно-разлитой вариантности» [21, с. 101]. Аналогичный пример обнаруживается и в среднем разделе первой части «Симфонических танцев» Рахманинова.

⁵ Следует заметить, что эти отличия уходят на второй план в вариантных формах инструментальной музыки XX века.

⁶ В качестве примера приводится ариозо Татьяны из заключительной сцены оперы «Евгений Онегин».

⁷ В книге рассматриваются фрагменты из второй части Шестой, из *Andantino* Четвёртой симфонии. В этот ряд можно также включить тему из середины *gis moll* ной прелюдии Рахманинова ор. 32 и др.

⁸ Здесь можно назвать коды из циклов: «32 вариации» Бетховена, «Вариации на тему Корелли» Рахманинова; Анданте из Пятой симфонии Бетховена и др.

⁹ В данной схеме *a* – неизменное ядро, которое при повторении, в процессе полифонического развёртывания, получает относительно новое интонационное продолжение (...*b*, ...*c*, ...*d*), в чём и состоит главный принцип вариантного прорастания.

¹⁰ К моменту написания статьи понятие *микротемы* ещё не было введено в музыковедческий обиход.

¹¹ В качестве примеров исследователь справедливо указывает на главные и побочные партии Третьей, Четвёртой, Шестой, Седьмой и Восьмой фортепианных сонат, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний, а также на медленные части сонатно-симфонических циклов, отмечает особенности претворения вариантности в Скерцо, разработках и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. М., 1967. С. 359–396.
3. Бобровский В. П. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфониях и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // В. П. Бобровский. Статьи. Исследования / сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарёва. М., 1990. С.159–204.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 334 с.
5. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 16–21. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.016-021.
6. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 25–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
7. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. 544 с.
8. Кюрегян Т. С. Нетиповые формы в советской музыке 50–60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7 / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарёва. М., 1989. С. 71–89.
9. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней / сост. В. Д. Конен. М., 1967. С. 33–70.
10. Лаврентьева И. В. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта (к вопросу о взаимодействии вокальных и инструментальных форм в песенном симфонизме) // О музыке. Проблемы анализа / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М., 1974. С. 164–194.
11. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
12. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музыка, 1952. 300 с.
13. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Советский композитор, 1967. 151 с.
14. Протопопов В. В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960. С. 232–296.
15. Скурко Е. Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 116–120.
16. Скурко Е. Р. О жанрово-стилистических предпосылках вариантности в инструментальной музыке С. В. Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения: материалы научной конференции / ред.-сост. А. И. Кандинский; Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. М., 1995. Сб. 7. С. 147–154.
17. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
18. Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки Саратовской консерватории / гл. ред. А. И. Быстров. Саратов, 1957. С. 58–65.
19. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968. 432 с.
20. Ценова В. С. К теории современной музыкальной композиции // Советская музыка. 1991. № 9. С. 87–99.
21. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 234 с.
22. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. М.: Музыка, 1957. 498 с.

Об авторе:

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Bobrovskiy V. P. O dvukh metodakh tematicheskogo razvitiya v simfoniakh i kvartetakh Shostakovicha [About Two Methods of Musical Development in the Symphonies and Quartets by Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich* [Dmitry Shostakovich]. Comp. by G. Sh. Ordzhonikidze. Moscow, 1967, pp. 359–396.

3. Bobrovskiy V. P. O nekotorykh printsipakh temo- i formoobrazovaniya v simfoniyaх i kamerno-instrumental'noy muzyke Shostakovicha [About Certain Principles of Theme and Form Generation in Shostakovich's Symphonies and Chamber Instrumental Music]. *V. P. Bobrovskiy. Stat'i. Issledovaniya* [V. P. Bobrovsky. Articles. Research Works]. Comp. by E. R. Skurko, E. I. Chigareva. Moscow, 1990, pp. 159–204.
4. Bobrovskiy V. P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1978. 334 p.
5. Val'kova V. B. The “Dispressed Theme”: The Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2015. No. 2, pp. 16–21. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.016-021.
6. Zhossan N. Yu. Realization of Folklor in Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of Second Half of the 20th Century). *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 25–34. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
7. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma. Vyp. 1* [Musical Form. Issue 1]. Moscow: Muzyka, 1995. 544 p.
8. Kyuregyan T. S. Netipovye formy v sovetskoй muzyke 50–60-kh godov [Atypical Forms in Soviet Music of the 1950s and 1960s]. *Problemy muzykal'noy nauki. Vyp. 7* [Issues of Musical Science. Issue 7]. Comp. by V. I. Zak, E. I. Chigareva. Moscow, 1989, pp. 71–89.
9. Lavrent'eva I. V. Variantnost' i variantnaya forma v pesennykh tsiklakh Shuberta [Variance and Variant Form in the Vocal Cycles by Schubert]. *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully up to the Present Day]. Comp. by V. D. Konen. Moscow, 1967, pp. 33–70.
10. Lavrent'eva I. V. Vliyaniye pesennosti na formoobrazovanie v simfoniyaх Shuberta (k voprosu o vzaimodeystvii vokal'nykh i instrumental'nykh form v pesennom simfonizme) [The Influence of Song Melodiousness on the Creation of Form in Schubert's Symphonies (Concerning the Question of Vocal and Instrumental Interaction in Song-Inspired Symphonic Writing)]. *O muzyke. Problemy analiza* [About Music. Issues of Analysis]. Comp. by V. P. Bobrovskiy, G. L. Golovinskiy. Moscow, 1974, pp. 164–194.
11. Lavrent'eva I. V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [The Vocal Forms in a Course of Analysis of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka, 1978. 80 p.
12. Mazel' L. A. *O melodii* [About Melody]. Moscow: Muzyka, 1952. 300 p.
13. Protopopov V. V. *Variatsionnye protsessy v muzykal'noy forme* [Variation-Related Processes in Musical Form]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1967. 151 p.
14. Protopopov V. V. Variatsionnyy metod razvitiya tematizma v muzyke Shopena [The Variation Method of the Development of Thematicism in the Music of Frederic Chopin]. *Friderik Shopen* [Frederic Chopin]. Moscow: Muzyka, 1960, pp. 232–296.
15. Skurko E. R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke S. Rakhmaninova [Concerning the Question of Form Creation in Instrumental Music by Sergei Rachmaninoff]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014. No. 3, pp. 116–120.
16. Skurko E. R. O zhanrovo-stilisticheskikh predposylkakh variantnosti v instrumental'noy muzyke S. V. Rakhmaninova [About the Genre-Related and Stylistic Premises of the Variant-Related Method of Development in the Instrumental Music of Sergei Rachmaninoff]. *S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoy konferentsii* [S. V. Rachmaninoff. Towards to 120th Anniversary of His Birth: Proceedings of the Scholarly Conference]. Ed. by A. I. Kandinskiy. Scholarly works of the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Issue 7. Moscow, 1995, pp. 147–154.
17. Skurko E. R. Sergey Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpretation the Genre. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 50–56. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
18. Sosnovtsev B. A. Variantnaya forma [Variant-Related Form]. *Nauchno-metodicheskie zapiski Saratovskoy konservatorii* [Scholarly-Methodical Notes of the Saratov Conservatory]. Ed. by A. I. Bystrov. Saratov, 1957, pp. 58–65.
19. Tarakanov M. E. *Stil' simfoniy Prokofieva* [The Style of Prokofiev's Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.
20. Tsenova V. S. K teorii sovremennoy muzykal'noy kompozitsii [Towards the Theory of Contemporary Musical Composition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 9, pp. 87–99.
21. Tsukkerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of Musical Works. Variation Form]. Moscow: Muzyka, 1974. 234 p.
22. Tsukkerman V. A. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoй muzyke [The “Kamarinskaya” by Mikhail Glinka and Its Traditions in Russian Music]. Moscow: Muzyka, 1957. 498 p.

About the author:

Evgeniya R. Skurko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru



В. И. НИЛОВА

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

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

Исландский сюжет в биографии Карла Нильсена

В 2017 году в Копенгагене опубликовано собрание писем и дневников Карла Нильсена. На основе материалов данного издания в статье исследуется сценарный план оперы «Гуннлауг и Хельга Красавица», оставшейся неосуществлённой. Сценарный план сопоставляется с исландской «Сагой о Гуннлауге Змеином Языке», имеющей любовную линию развития, и с содержанием последовавшей за ним дневниковой записи композитора. Становится очевидным, что в 1917 году Нильсен мыслил воплощение данного сюжета в драме. Главный акцент в статье сделан на пересечении оперного замысла и обстоятельств частной жизни музыканта. Когда в дневнике появилась запись сценарного плана (1917), Нильсен находился на грани развода с женой Анной-Марией. Приводятся выдержки из его писем разных лет, связанных с широкой гаммой чувств: любви, страдания, боязни расставания с любимой женщиной. Обращение к трагическому сюжету исландской саги связывается с глубиной личной драмы композитора. Подчёркивается, что мужские персонажи саги и сценарного плана – скалды Гуннлауг и Храфн – являются воплощением «концепции мужества» (Толкин) как наследия древней литературы Севера и имеют параллели в литературном творчестве Генрика Ибсена и Августа Стриндберга. В заключении статьи делается вывод о том, что Нильсен эмоционально прочувствовал исландский сюжет в проекции собственных переживаний и его «память сердца» раскрылась в музыке Пятой симфонии.

Ключевые слова: Карл Нильсен, Эмилия Хансен, Анна-Мария Нильсен, «Гуннлауг и Хельга Красавица», исландские саги, «концепция мужества», Генрик Ибсен, Август Стриндберг.

Для цитирования / For citation: Нилова В. И. Исландский сюжет в биографии Карла Нильсена // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 55–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.055-061.

VERA I. NILOVA

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

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

The Icelandic Subject Matter in the Biography of Carl Nielsen

In 2017 a collection of letters and diaries of Carl Nielsen was published in Copenhagen. On the basis of the materials of this edition the scenario of “Gunnlaug and Helga the Fair,” has remained unrealized, is researched in the article. The scenario is compared with the Icelandic “Saga of Gunnlaug Serpent Tongue,” possessing a love line of development, and with the content of the composer’s rendition following it. The conclusion is arrived at that in 1917 Nielsen conceived of a manifestation of this plot in a drama. The main accentuation in the article is placed on the intersection of the opera’s conception and the circumstances of the musician’s private life. When the scenario was written down in his diary (1917), Nielsen was at the stage of divorce with his wife Anna-Maria. Excerpts are cited from his letters from various years connected with a wide array of feelings: love, suffering, fear of parting with the woman he loved. The turning to a tragic subject matter of the Icelandic saga is tied to the depth of the composer’s personal drama. Attention is focused on the fact that the male protagonists of the saga and the scenario derived from it – the skalds Gunnlaug and Hrafn – present a manifestation of the “theory of courage” (Tolkien) as the heritage of the ancient literature of the North and have parallels in the literary works of Henrik Ibsen and August Strindberg. At the end of the article the conclusion is arrived at that Nielsen felt emotionally the Icelandic plot in the projection of his own feelings, and “the memory of his heart” was revealed in the music of the Fifth Symphony.

Keywords: Carl Nielsen, Emilia Hanssen, Anna-Maria Nielsen, “Gunnlaug and Helga the Fair,” Icelandic sagas, “theory of courage,” Henrik Ibsen, August Strindberg.

Вразножанровом наследии Карла Нильсена есть две оперы, музыка к пьесам и мелодрамам, отдельные вокальные номера к театральным постановкам¹. Впервые Нильсен задумался о написании оперы в 1896 году. Его внимание привлекли ветхозаветное повествование о Сауле и Давиде и исторический роман датского писателя Й. П. Якобсена «Мария Груббе» (1876). Окончательный выбор композитор сделал в пользу ветхозаветного рассказа.

Для либретто второй (комической) оперы «Маскарад» (1904–1906) Нильсен остановил своё внимание на комедии норвежско-датского комедиографа Людвиг Хольберга (1684–1754). В 1917 году, в разгар кризиса в личной жизни и перемен в дирижёрской карьере², у Нильсена возник замысел новой оперы на сюжет исландской «Саги о Гуннлауге Змеином Языке», оставшийся неосуществлённым.

«Сага о Гуннлауге Змеином Языке»

«Сага о Гуннлауге Змеином Языке» («Gunnlaugs saga ormstungu») относится к «сагам об исландцах», а описанные в ней события происходят в X–XI веках (в так называемый «век саг»³). Повествование начинается в языческие времена, а продолжается после принятия Исландией христианства⁴.

Гуннлауг, именем которого названа сага, был скальдом⁵. Обручившись с красавицей Хельгой, он покинул Исландию. Отец Хельги – Торстейн – обещал Гуннлаугу, что пока тот «едет за море и учится обычаям хороших людей» [5], Хельга будет ждать его три года. Но если Гуннлауг не вернётся в Исландию в срок или если Торстейну «не полюбится его нрав», тот будет свободен от данного обещания [там же]. Гуннлауг побывал при дворах английского, норвежского и шведского королей. Однажды он повстречал исландского скальда Храфна⁶, и они подружились. В поэтическом состязании при дворе шведского короля Олава скальды обвинили друг друга в низком качестве стихов, но победу одержал Гуннлауг. Храфн посчитал себя униженным и обещал Гуннлаугу осрамить его. По прошествии трёх лет Гуннлауг не вернулся в Исландию, и Храфн женился на Хельге. Гуннлауг узнал об этом по дороге в Исландию и, возвратившись, вызвал Храфна на поединок, поскольку считал, что тот, женившись на Хельге, его обманул. Но Храфн не захотел уступить жену Гуннлаугу. Во время второго поединка соперники убили друг

друга. Отец Хельги снова выдал её замуж, но она не смогла забыть Гуннлауга и умерла от болезни на руках мужа.

Такова сюжетная схема сказания, полностью соответствующая её фабуле. Предваряя разговор о сценарном плане Нильсена, необходимо обратить внимание на некоторые признаки, типичные для исландских преданий и для «Саги о Гуннлауге Змеином Языке». В них отсутствует отображение пейзажей, нет и сцен, с которых начинается действие, а описание внешности исландцев связывается с важными событиями в их жизни. Так, первая обрисовка облика Гуннлауга передана от третьего лица перед тем, как он попросил отца отпустить его из дома: «О Гуннлауге рассказывают, что он рано возмужал, был высок ростом и силён, имел густые русые волосы и чёрные глаза и был хорош собой, несмотря на несколько некрасивый нос, тонок в поясе, широк в плечах, строен, очень заносчив, смолоду честолюбив и во всём неуступчив и суров. Он был хороший скальд, любил сочинять язвительные стихи и был поэтому прозван Гуннлаугом Змеиным Языком» [там же]. О внешности Хельги рассказывается в тот момент повествования, когда Гуннлауг приехал в Городище к её отцу, и описание приводится от третьего лица: «Хельга была так красива, что, по словам сведущих людей, в Исландии не бывало женщины красивее её. У неё были такие длинные и густые волосы, что они могли закрыть её всю, и они были красивы, как золотые нити. Более завидной невесты, чем Хельга Красавица, не было на всём Городищенском Фьорде и далеко вокруг» [там же].

Описание одежды в целом не характерно для саг, но если такое происходит, то это означает важность события. В «Саге о Гуннлауге» это событие относится ко времени пребывания героя при дворе английского короля Адальрада⁷. Перед тем как отправиться на Оркнейские острова, Гуннлауг «сказал хвалебную песнь»: «Тогда конунг подарил ему свой новый пурпурный наряд – отделанное золотом платье и плащ с дорогим мехом, а также золотое запястье весом в одну марку» [там же]. Второй раз об этом плаще говорится во время встречи Гуннлауга и Хельги: «Тут Гуннлауг дал Хельге плащ, полученный им от конунга Адальрада. Это была большая драгоценность. Хельга очень благодарила его за подарок» [там же]. В третий раз плащ упоминается в конце саги перед смертью Хельги: «Самой большой радостью Хельги было разостлать



плащ, который она получила в подарок от Гуннлауга, и подолгу пристально на него смотреть. <...> Однажды в субботу вечером Хельга сидела у очага. Она положила голову на колени Торкеля, своего мужа, и велела принести плащ, подарок Гуннлауга. Когда плащ принесли, она приподнялась, разостлала его перед собой и некоторое время пристально на него смотрела. Затем она опустила снова на руки своего мужа и умерла» [там же].

Об отношениях Гуннлауга и Хельги до сватовства Храфна к Хельге в саге говорится следующее: когда Гуннлауг уехал от отца и остановился в доме Торстейна, «Хельга забавлялась с Гуннлаугом игрой в шашки» и они, будучи ровесниками, «очень привязались друг другу» [там же]. Во время свадьбы Храфна и Хельги «невеста была очень печальна», а после того как Храфн рассказал ей о вещем сне, предсказавшем его гибель, Хельга сказала: «Я бы, конечно, не стала плакать, если бы это случилось. Вы меня бессовестно обманули. Наверно, Гуннлауг вернулся в Исландию», – и горько заплакала [там же]. После долгой разлуки Хельга увидела Гуннлауга в гостях на свадебном пиру: «Глаза Хельги и Гуннлауга невольно часто встречались, и было, как говорится в пословице: глаза не могут скрыть любви» [там же].

Сценарный план Нильсена

В издании избранных писем и дневников Нильсена сценарный план предварён следующим комментарием: «Первая из дневниковых записей Нильсена за 1917 год представляет собой проект сценария для оперы, основанного на исландской “Саге о Гуннлауге Змеином Языке”, вероятно записанной в конце 13 века, касающейся любовного треугольника. Больше об этом плане ничего не известно, и он не упоминается в каком-либо другом месте в сохранённой переписке композитора» [7, р. 429]. В задачу комментаторов не входило уточнение датировки записи саги, отсюда осторожное «вероятно» (probably). «Сага о Гуннлауге Змеином Языке» в Исландии в начале XX века была одной из самых популярных «саг об исландцах». На датский язык она впервые была переведена в конце XVIII века. К тому времени, когда Нильсен заинтересовался сагой как источником оперного либретто, в Дании вышло порядка десяти изданий с её переводом на датский язык, а сама Исландия уже более полувека находилась в унии с Данией⁸.

Причиной обращения Нильсена к исландской саге могла быть не только её известность. В Дании жил исландский писатель Йохан Сигурйонссон (1880–1919). Его пьесы шли на сцене Королевского театра Копенгагена на датском языке. Пьеса «Горный Эйвинд и его жена» (в другом переводе «Берг Эйвинд и его жена», 1911) ставилась в театрах по обе стороны Атлантики и была экранизирована (1917). Действие в этой пьесе происходит в средневековой Исландии. К пьесе Сигурйонссона «Лжец» Нильсен написал Балладу. А вот как выглядит его сценарный план к «Гуннлаугу Змеиному Языку».

Действие 1. Гуннлауг обручается с Хельгой и отправляется странствовать.

Действие 2. При дворе короля Англии Адельрада⁹. Гуннлауг поёт для короля и в качестве награды за своё пение получает много подарков и вышитый золотом алый плащ. Он встречает барда Равна (Ravn)¹⁰ и между ними возникает спор. Равн отправляется в Исландию.

Действие 3. Великолепная свадьба в доме одного из исландских вождей. Люди прибывают. Они узнают от некоторых слуг, которые занимаются приготовлением к свадьбе в брачном зале, что Равн и Хельга женаты, что они приглашены на эту свадьбу и что Гуннлауг вернулся домой из своего путешествия и также приглашен на эту свадьбу. Прибывают Равн и Хельга, и сразу становится понятно, что они несчастливы вместе. Позже прибывает Гуннлауг. Он и Хельга долго разговаривают, и под конец Гуннлауг дарит Хельге свой алый плащ. Равн начинает ревновать. Гуннлауг хочет бороться с ним за Хельгу и уже вынимает свой меч, но пока он странствовал, в Исландии вышел закон, запрещающий все поединки. Гуннлауг и Равн дают друг другу обещание, что они встретятся в Норвегии и сразятся там.

Действие 4. Часть 1. Борьба Гуннлауга и Равна в Норвегии (в саге они убивают друг друга).

Часть 2. (Исландия). Смерть Хельги (когда она расстилает перед собой алый плащ, её сердце разрывается) [7, р. 429].

В сценарном плане Нильсена сохранена фабула саги и такой её главный признак повествования, как описание одежды в судьбоносные моменты в жизни исландцев. Здесь на важность моментов указывает плащ. Напрашивается предположение: если бы Нильсен написал музыку на данный сценарий, алый плащ (передаваемый от Адельрада Гуннлаугу и от него Хельге) мог бы

иметь свою музыкальную характеристику, причём не как подражание Вагнеру, а как отражение типичного для саг сюжетного развития. У Нильсена опущены характерные для родовых саг сведения о названиях местностей в самой Исландии (Городище, Стадный Холм), названы только Англия, Норвегия и Исландия. Также опущены генеалогии, которые так важны в сагах. В «Саге о Гуннлауге Змеином Языке» родословная Хельги описывается так: «Жил человек по имени Торстейн. Его отцом был Эгиль, сын Скаллагрима и внук Квельдульва, херсира из Норвегии, а матью Асгерд, дочь Бьёрна» [5].

Причина, по которой оперный сценарий не обрёл музыкальной плоти, по доступным документам остаётся неясной. Но в том, что сценарий должен был составить основу *драмы*, сомнений нет. Нильсен, знакомый с театральной драматургией, прекрасно понимал, что требуется для сцены. Ещё в 1899 году он делился со своей женой Анной-Мариёй впечатлениями от увиденной им драмы Ибсена «Претенденты на престол»: «Вчера вечером я пошёл в театр и увидел “Претендентов на престол”»¹¹. «Претенденты – это остросюжетная драма, местами слишком затянутая. В этой пьесе много глубоких, мудрых и тонких линий, и он знает, как передать атмосферу эпохи (13-й век, Норвегия), не впадая в излишнюю стилизацию» [7, р. 168]. В дневнике сразу после сценария Нильсен записал: «...трагический и разрушительный элемент, который в одно мгновение убивает и уничтожает, производит наибольший эффект и, следовательно, наиболее действенен в драматическом искусстве. Чтобы создавать, вызывать и рождать новую жизнь, нужно время, а сцена не может этого позволить. Можно представить себе великолепный замок или громадную гору, которая стояла неподвижно на одном и том же месте в течение тысяч лет, и которая теперь на наших глазах через развязку в одно мгновение разрушается и превращается в атомы, это сюжет “драмы”» [Ibid., р. 430].

Неосуществлённый оперный сценарий и пересекающиеся ряды биографии Нильсена

«Можно ли расчленивать личность художника на по-бытовому эмпирическую и вырывающуюся из рамок быта, творящую? Нет, это не параллельные ряды, а пересекающиеся. У одних, пересекаясь, нередко сливаются, у других точек пересечения меньше. Тем не менее личность

едина», – так писал М. С. Друскин в статье «О биографическом методе» [1, с. 233].

В 1917 году пересекающиеся ряды биографии Нильсена слились. Ещё в 1914 году в семейных отношениях композитора наметился кризис. В 1916-м году Нильсен пытался спасти брак. Его письмо от 31 мая 1916 года похоже на исповедь. Композитор мысленно вернулся в годы юности и молодости. Он признался жене в том, что, когда ему ещё не было восемнадцати лет, его соблазнила замужняя женщина, гораздо старше него. От этих отношений у него осталась одна горечь, от которой он долго не мог избавиться. Боясь потерять Анну-Марию, Нильсен готов был назвать ей имя этой женщины. Он также напомнил жене о времени работы над Первой симфонией (1889–1894) как о «счастливейшем периоде его жизни»: «...это было долгое, милое и чистое время» [7, pp. 398–399]. В этой атмосфере блаженства была задумана и написана опера «Маскарад» – произведение о взаимной любви двух молодых людей¹².

В 1916 году счастливое время осталось позади. Нильсен не в первый раз оказался в ситуации, когда ему пришлось пережить любовь, радость, боязнь остаться одному и затем разрыв отношений. В октябре 1889 года Нильсен был охвачен мрачными думами: «Я сижу здесь с мыслями о смерти, моя дорогая, и я не могу от них избавиться. Ромео и Юлия, Гамлет и Офелия!» [Ibid., р. 49]. Письмо адресовано Эмилии Демант Хансен. Нильсен познакомился с ней в сентябре 1887 года в Селде, где состоялся его публичный дебют¹³. Нильсену было почти 23 года, а Эмилии Хансен – 14 лет. Их переписка началась в том же 1887 году. В 1888 году Эмилия родила сына Карла Августа Хансена. Длинные письма, которые Нильсен писал Эмилии в 1887–1889-х годах, начинались словами «Моя дорогая Эмилия», «Моя дорогая невеста», «Мой дорогой Ник» (так звали Эмилию в семье), «Моя дорогая любимая Эмилия», «Моя дорогая милая девочка», «Мой маленький дорогой Ник». После двух лет знакомства Нильсен признавался Эмилии: «Я очень люблю тебя, моя маленькая девочка» [Ibid., р. 48]. В ноябрьском письме 1889 года Нильсен признался, что он «отчаянно несчастен», что она «слишком хороша» для него и он недостойн её любви. «Я так сильно страдаю, – писал Нильсен, – что собираюсь положить этому конец» [Ibid., р. 49]. В следующем письме Нильсен объяснил мысль о самоубийстве своим состоянием:



он был так взволнован, что не знал, что делать. Причиной стали сомнения в силе чувства Эмилии: «Я не могу смириться с мыслью, что ты не любишь меня так же сильно, как раньше» [Ibid.]. Нильсен просил Эмилию не оставлять его и обещал «сделать всё, чтобы стать лучше!!!» [Ibid., p. 51].

Роман Эмилии Хансен и Карла Нильсена продлился всего несколько лет. В мае 1891 года Нильсен оформил брак со скульптором Анной-Марией Бродерсен, с которой познакомился в 1890-м году во время заграничной поездки. В письмах 1916 года Нильсен жаловался жене на свою судьбу («Я не выношу навязанную мне судьбу» [Ibid., p. 399]) и предлагал ей начать всё «с чистого листа». «Для чего мне нужно признание мира, если я не могу вернуть тебя?», – спрашивал он её [Ibid.]. Он готов был уехать с нею далеко, туда, где их никто не знает. В 1917 году Нильсен всё ещё верил, что у них есть будущее, он думал о жене «каждый день и каждый час» и уверял её в том, что будет продолжать надеяться столько, сколько сможет [Ibid., p. 417]. В 1919 году Карл и Анна-Мария Нильсен официально оформили развод.

Любящие женщины и мужественные мужчины в пересекающихся рядах биографии Нильсена

Приведённые фрагменты писем характеризуют композитора как мужчину, который нуждался в любви, любил и страдал. Его «память сердца» жила долго. 13 февраля 1891 года, когда роман с Эмилией Хансен был закончен и страдания остались в прошлом, Нильсен записал в дневнике: «Вечером “Тристан и Изольда”. Великолепная опера! Особенно третий акт с его представлением о страданиях Тристана от любви, тоски [курсив мой. – В. Н.] и галлюцинаций произвёл на меня глубокое впечатление, что, вероятно, было новым качеством в Вагнере» [Ibid., pp. 84–85]. В Копенгагене опера «Тристан и Изольда» была поставлена только в 1914 году. Премьера вначале планировалась на сезон 1912–1913 года, но из-за разногласий Нильсена с дирижёром Фредериком Рунгом постановка была отложена. После смерти Рунга в январе 1914 года руководство Королевского театра приняло в качестве постоянного дирижёра Георга Хёберга, который и показал «Тристана и Изольду». Желание Нильсена продирижировать оперой не осуществилось.

Вернёмся к сказанию о Гуннлауге. В отличие от других исландских саг, в которых любовные мотивы играют незначительную роль, в «Саге о Гуннлауге Змеином Языке» линия любви обозначена чётко. Хельга Красавица показана как женщина, наделённая способностью любить. Такой была и Мария Груббе из одноимённого романа Якобсена. Она жила в Дании в XVII веке, занимала высокое общественное положение, но предпочла статусу и состоянию личное счастье в бедности. Однако в 1896 году, в счастливую пору жизни Нильсена, ему был интереснее мужественный Давид. Ещё 16 октября 1894 года композитор сделал запись в дневнике: «Особенно я помню картину художника, которого я раньше не знал, Пьеро Поллайоло¹⁴ “Давид-Победоносный”» [Ibid., p. 110]. Изображение Давида напомнило Нильсену статую Давида Андреа Верроккьо. И художник, и скульптор показали Давида молодым, сильным, уверенным в себе и гордым победой над Голиафом.

Молодыми, уверенными в себе и не знавшими страха были и скальды Гуннлауг и Храфн. В «сагах об исландцах» нет описания страха смерти. Напротив, показывается отсутствие страха. Перед поединком с Храфном Гуннлауг сказал вису¹⁵:

«Выйду на остров без страха,
Острый клинок наготове,
Боги, даруйте победу
Скальду в раздоре стали!
Пусть мой меч пополам
Расколет скалу шелома,
Мужу коварному Хельги
Отделит от тела череп» [5].

Храфн ответил:

«Скальду знать не дано,
Кого ожидает удача.
Смертные косы острые,
Кости рубить готовы» [там же].

Здесь имеет место выражение той характеристики людей, которую Толкин связывал с «концепцией мужества» – «важнейшим наследием древней литературы Севера» [6, с. 32]. Эта традиция заметна и в известной Нильсену исторической драме Ибсена «Претенденты на престол». Не менее сильна эта традиция у Стриндберга, атмосфера пьес которого «заставляет вспомнить о сумрачном, жестоком, фатально трагическом мире скандинавских саг» [2, с. 156]. На то, что Нильсен задумал драму, а не мелодраму, косвенно

указывают названия его музыкально-театральных произведений. Из двадцати сочинений (включая оперы) только одно – музыка к мелодраме Драхмана «Снефрид», повествующей о женщине-воительнице, дочери саамского вождя, погибающей в сражении с воинами Харальда Прекрасноволосого, короля Норвегии (X век). Здесь, как и в «Саге о Гуннлауге Змеином Языке», есть мелодраматическая линия любви Снефрид и Бьёрна, и эта линия, как и в саге, «встроена» в концепцию мужества. В 1893 году, когда Нильсен писал музыку к мелодраме Драхмана, он был влюблён и счастлив, а в 1917 году он страдал.

Вместо эпилога

Исландский сюжет как факт творческой биографии Карла Нильсена на первый взгляд не стал событием¹⁶, повлиявшим на дальнейший путь композитора. Но если выйти за пределы жанра оперы, то окажется, что с неосуществлённым оперным замыслом данный сюжет в биографии Нильсена *не завершился*. Композитор эмоционально пережил его как проекцию личных переживаний, и его «память сердца» вновь «оживала» в музыке Пятой симфонии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Музыка к пьесам: Андреаса Мунка «Вечер в Гиске» (1889–1890); (мелодраме) Хольгера Драхмана «Снефрид» (1893, ред. 1899); Хельге Роде «Бои в доме Стефана Борга» (1901); (песня к пьесе) Густава Вида и Йенса Петерсена «Аталанта» (1901); (мелодраме) Хольгера Драхмана «Мистер Олуф, он едет» (1906); Лорица Кристиана Нильсена «Виллемес» (1907–1908); Отто Бенцона «Родители» (1908); Людвига Гольштейна «Тов» (1907–1908); Джеппе Аакйера «Сын волка» (1909); Адама Эленшлегера «Хагбарт и Сигне» (1910); Адама Эленшлегера «Игры в ночь на Святого Ханса» (1913); Эйнара Кристиансена «Отечество» (1915–1916); (музыка к прологу) Хельге Роде «Шекспир» (1916); (баллада) Йохана Сигурьонссона «Лжец» (1917–1918); Адама Эленшлегера «Аладдин, или Чудесная лампа» (1917–1919); Хельге Роде «Мать» (1920–1921); (песни к пьесе) Эйнара Кристиансена «Космос» (1921); Ганса Хартвига Зеедорфа Педерсена «Дани Хольберг» (1922). Список произведений Нильсена дан по источнику: URL: <http://www.kb.dk/dcm/cnw/document.xq?doc=cnw0006.xml> (Дата обращения: 01.01.2019).

² В результате разногласий с руководством Королевского театра в Копенгагене Нильсен лишился постоянного места работы. В 1915 году он возглавил Копенгагенское музыкальное общество, а в 1918–1922 годах вёл активную дирижёрскую деятельность в Гётеборге.

³ «Век саг» датируется 930–1030 годами. Нижняя граница – завершение периода заселения Исландии выходцами из Норвегии и Британских островов (874–930), верхняя граница приходится на начало исторического периода христианизированной Исландии (1000).

⁴ Вот как об этом сказано в саге: «Вскоре после этого случилось – и это было лучшее событие, какое когда-либо произошло в Исландии, – что страна стала христианской и весь народ оставил старую веру» [5].

⁵ В Справочнике по скальдам о нём сказано: Гуннлауг Иллугасон Змеиный Язык (примерно 984–1009 или 987–1012) – исландский скальд, герой «Саги о Гуннлауге». См.: URL: <http://ulfdalir.ru/skalds> (Дата обращения: 10.11.2018).

⁶ Такую транслитерацию имени скальда дал Стеблин-Каменский в переводе саги на русский язык. См.: URL: <http://norse.ulver.com/src/isl/gunnlaug/ru.html> (Дата обращения: 28.10.2018).

⁷ В саге говорится, что «в Англии был тогда тот же язык, что и в Норвегии и Дании» [5].

⁸ В 1380 году Дания и Норвегия (вместе с Исландией) объединились под властью датской монархии; в 1918 году Исландия объявила о суверенном статусе в союзе с Данией.

⁹ Так у Нильсена.

¹⁰ Английский перевод имени скальда – Ravn. Здесь дана транслитерация имени с английского языка на русский. Древнескандинавское имя Hrafn (Rafn), происх. от hrafn – «ворон», то же и в исландском: hrafn – «ворон». См.: URL: http://kurufin.ru/html/Icelandic_names/icelandic_names_h.html (Дата обращения: 31.12.2018).

¹¹ «Претенденты на престол» (в другом переводе – «Претенденты на корону») – историческая драма Ибсена (1863). Главными её героями являются два претендента на норвежский престол: Хокон Хоконсон (1204–1263, король Норвегии) и ярл Скуле, претендент на королевский престол в 1239–1240 годах. Лев Шестов со ссылкой на биографов Ибсена считал, что в лице Хокона Ибсен изобразил норвежского писателя Бьёрнсона, а в лице ярла Скуле – самого себя. Исландский скальд Ятгейр – вымышленный персонаж. Ибсен задолго до Нильсена задумал и воплотил в творчестве образ исландского скальда.

¹² В год завершения оперы «Маскарад» Нильсен написал статью «Моцарт и наше время» (1906). Композитор отнёс Моцарта к типу гения, который «идёт



пританцовывая, лёгким пружинистым шагом, двигается безмятежно, свободно и радостно, улыбается сердечно и тепло, словно купаясь в сиянии солнца» (цит. по: [4, с. 31]).

¹³ Были исполнены «Andante tranquillo» и «Scherzo» для струнного оркестра.

¹⁴ Нильсен ошибся, автором этой картины был не

Пьеро дель Поллайоло, а его брат Антонио дель Поллайоло (ок. 1431/1432–1498).

¹⁵ Виса – поэтическая форма в древнеисландской литературе.

¹⁶ Здесь факт интерпретируется как фрагмент знания о прошлом; событие – как фрагмент прошлого, изменяющий происходящий процесс [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. О биографическом методе // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 232–242.
2. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.
3. Киселёва Н. А. Историческое событие: факт или феномен? URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-sobytie-fakt-ili-fenomen> (Дата обращения: 18.09.2016).
4. Нильсен К. Живая музыка / пер., предисл. и примеч. М. Мищенко. СПб.: Культ-информ-пресс, 2005. 125 с.
5. Сага о Гуннлауге Змеином Языке / пер. М. И. Стеблина-Каменского. URL: <http://norse.ulver.com/src/isl/gunnlaug/ru.html> (Дата обращения 28.10.2018).
6. Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики: [пер. с англ.] / под ред. К. Толкина. М.: АСТ: АСТ Москва: Хранитель, 2008. 413 с.
7. Carl Nielsen. *Selected Letters and Diaries* / Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Volume 57).

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. Druskin M. S. On biographical method [On the Biographical Method]. Druskin M. S. *Ocherki. Stat'i. Zametki* [Essays. Articles. Notes]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1987, pp. 232–242.
2. Zingerman B. I. *Ocherki istorii dramy 20 veka* [Essays on the History of 20th Century Drama]. Moscow: Nauka, 1979. 392 p.
3. Kiseleva N. A. *Istoricheskoe sobytie: fakt ili fenomen?* [The Historical Event: Fact or Phenomenon?]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-sobytie-fakt-ili-fenomen> (18.09.2016).
4. Nil'sen K. *Zhivaya muzyka* [Nielsen C. Live Music]. Transl., pref. and notes by M. Mishchenko. St. Petersburg: Kul't-inform-press, 2005. 125 p.
5. *Saga o Gunnlauge Zmeinom Yazyke* [The Saga of Gunnlaug Ormstunga]. Transl. by M. I. Steblin-Kamensky. URL: <http://norse.ulver.com/src/isl/gunnlaug/ru.html> (28.10.2018).
6. Tolkien Dzh. R. R. *Chudovishcha i kritiki*: [per. s angl.] [Tolkien, John Ronald Reuel. Monsters and Critics. Trans. from English]. Ed. by K. Tolkien. Moscow: AST: AST Moskva: Khranitel', 2008. 413 p.
7. Carl Nielsen. *Selected Letters and Diaries*. Selected, Translated and Annotated by David Fanning and Michelle Assay. Copenhagen: Royal Danish Library, 2017. 832 p. (Danish Humanist Texts and Studies. Volume 57).

About the author:

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

Е. Д. ДЕВЯТКО*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru*

Музыка Нидерландов в орбите британских интересов начала XX века

В настоящей работе анализируется статья британского журналиста и музыкального критика Герберта Энтклиффа (1875–1964) «Ренессанс голландской музыки», опубликованная в 1925 году. Интерес к современной ему культурной жизни Нидерландов, граничащих с враждебной англичанам Германией, был выражением культурной политики Британии. Развитие музыкальной культуры Нидерландов конца XIX – начала XX столетий оказалось в центре внимания критика. Данный период совпал с движением «Нового английского музыкального Возрождения». Энтклифф обозначает темы, важные и для него – критика, и для музыкальной культуры Нидерландов: подъём национального самосознания, предпосылки возникновения нового Ренессанса голландской музыки и выдвижение его лидеров, важнейшие события и явления в культуре интересующей его страны (основание Вагнеровского общества, расцвет нидерландской национальной литературы, активизация концертной жизни и др.). Энтклифф характеризует ряд ключевых, по его мнению, особенностей нидерландской музыки, отразивших идейную основу Нового Возрождения в музыкальном искусстве Страны тюльпанов. В исторической перспективе рассматриваемая статья Энтклиффа видится не частным событием его биографии, а проявлением тенденции английской музыкальной историографии в её противопоставлении германской музыкальной историографии. Работа Энтклиффа обратила на себя внимание в Нидерландах попыткой изучения музыкальной жизни страны рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Герберт Энтклифф, национальное самосознание, нидерландская музыкальная культура, Ренессанс голландской музыки, лидеры Ренессанса голландской музыки, Альфонс Дипенброк.

Для цитирования / For citation: Девятко Е. Д. Музыка Нидерландов в орбите британских интересов начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 62–69. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.062-069.

EKATERINA D. DEVYATKO*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru*

Music of the Netherlands Within the Orbit of British Interests of the Early 20th Century

The present work analyzes an article of British journalist and musical critic Herbert Antcliffe (1875–1964) “The Renaissance of Dutch Music” published in 1925. The interest in the cultural life of the Netherlands contemporary to him, a country bordering with Germany, which was hostile to the British, was an expression of the cultural policy of Britain. The development of the musical culture of the Netherlands of the late 19th and early 20th century turned out to be at the center of the critic’s attention. The cited period coincided with the movement of the “New English Musical Renaissance.” Antcliffe indicates the themes which are important to him as a critic, as well as to the ascent of the sense of national identity, premises of the emergence of a new Renaissance of Dutch music, and the advancement of its leaders, the most important events and phenomena in the culture of the country of his interest (foundation of the Wagner Society, the bloom of Dutch national literature, activation of concert life, etc.). Antcliffe characterizes a number of peculiarities of Dutch music, crucial, in his opinion, which reflected the ideal foundation of the New Renaissance in musical culture of “the land of tulips.” In historical perspective the examined article by Antcliffe is viewed not as a local event of his biography, but a manifestation of the tendency of English musical historiography in its juxtaposition to German musical historiography. Antcliffe’s work attracted attention to itself in the Netherlands by its attempt at studying the musical life of the country at the turn of the 19th and 20th centuries.



Keywords: Herbert Antcliffe, sense of national identity, the Dutch musical culture, the Renaissance of Dutch music, leaders of the Renaissance of Dutch Music, Alphonse Dipenbrock.

История искусств в Нидерландах знает периоды высочайшего взлёта. Пожалуй, самым ярким из них стало Северное Возрождение – период интенсивного развития искусств в странах, расположенных севернее Италии, в XV–XVI столетиях. В истории нидерландских земель Северное Возрождение оставило немало имён, ознаменовавших вершину художественной культуры: Ян ван Эйк (ок. 1395–1441), Иероним Босх (1450–1516), Эразм Роттердамский (1469–1536) и др. Расцвет в первую очередь связывается с искусством живописи и созданием памятников как национальной, так и мировой значимости. В то же время вершинное положение в развитии европейского музыкального искусства занимает нидерландская полифоническая школа, а именно, творчество Гийома Дюфаи (1397–1474), Йоханнеса Окегема (1425–1497), Жоскена Дебре (1450–1521), Якоба Обрехта (1458–1505), Орlando Лассо (1532–1594). Позже линию славы Страны тюльпанов продолжили основоположник фламандского барокко, художник Питер Пауль Рубенс (1577–1640) и ярчайший представитель Золотого века голландской живописи Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669).

Ключевой фигурой философии Нового времени стал крупнейший нидерландский рационалист Бенедикт (Барух) Спиноза (1632–1677), идеи которого существенно повлияли на умы мыслителей последующих поколений. В музыкальной среде того времени последним выдающимся представителем нидерландской композиторской школы исследователи называют Яна Питерсона Свелинка (1562–1621), чьё имя тесно связано с развитием органного и клавирного искусства в Голландии. В дальнейшем на протяжении двух веков культурная жизнь Нидерландов испытывала иностранные влияния. На смену ослабевшим центробежным силам пришли центостремительные [2, с. 14].

Типологически музыкальная культура Нидерландов принадлежит к музыкальным культурам, имевшим в своей «прерывистой» истории «эпоху молчания». Отсюда и понятия, характеризующие определённые периоды в истории таких культур – «Новый английский музыкальный

ренессанс», испанское «Ренасимьенто», музыка «Балканского возрождения» (см.: [9]).

В изучении «эпохи молчания» (когда музыкально-историческим процессом управляют центостремительные силы) важным аспектом является анализ «внешнего» взгляда на музыкальную культуру той или иной страны, сформулированного представителем типологически сходной музыкальной культуры в период прерывания «эпохи молчания». Интерес в данном случае представляет английский взгляд на музыкальную культуру Нидерландов XIX – начала XX века.

В указанный период Англия переживала этап «нового Возрождения» [3, с. 5]. А на повестку дня британской политики вышли англо-германские противоречия, в то время как англо-французские отношения улучшились. Чуткая к переменам политических ветров английская пресса отражала эти перемены, формируя оценки поданных Британской империи по разным проблемам, в том числе и в отношении музыкального искусства европейских стран. Естественно, что в поле зрения английской музыкальной критики попали и Нидерланды, тесно связанные с Германией – новым главным европейским противником Британии.

В 1925 году английский музыковед, литературный и музыкальный критик Герберт Энтклифф (1875–1964)¹ отправился в Нидерланды. Получив на родине богатый профессиональный опыт в области музыкальной критики, он начал корреспондентскую деятельность для британских газет, которая длилась более двадцати лет. Одну из первых статей, отправленных в Англию, Энтклифф назвал «Ренессанс голландской музыки» (“The Renascence of Dutch Music”) [10]. Данная статья (1925) посвящена вопросам развития музыкальной культуры Нидерландов конца XIX – начала XX столетия и выявления её особенностей.

В искусствоведческой литературе применительно к искусству рубежа XIX–XX веков принято определение *модерн*, которое, как известно, в разных странах приобрело свои наименования: *модерн* в России, *Modern style* (Модерн стайл) в Англии, *Jugendstil* (Югендстиль)

в Германии, *Sezessionstil* (Сецессион) в Австрии, *L'Art Nouveau* (Ар-нуво) или *Fin de siècle* (Конец века) во Франции и Бельгии, *Liberty* (Либерти) в Италии, *Tiffany* (Тиффани) в Америке. В Нидерландах эпоха модерна обозначалась двумя терминами – *Jugendstil* или же *L'Art Nouveau*. Голландский искусствовед Луис Ганс² ввёл в употребление термин *Nieuwe Kunst* (Новое искусство), который впервые зафиксировал в исследовании, изданном в 1960 году под названием «Новое искусство: нидерландский вклад в модерн; декоративное искусство, ремёсла и архитектура около 1900 года» [13]. Об этом свидетельствует ссылка в монографии соотечественника Ганса, книжного историка Эрнста Брашеса «Книга как новое искусство» [11, р. 4]³. Предметом исследования Брашеса стал дизайн переплётов избранных книг 1890-х – начала 1900 годов⁴. Ссылаясь на первичное употребление термина *Nieuwe Kunst* в исследовании Ганса, Брашес пишет: «В последние годы интерес к Новому книжному [декораторскому. – *Е. Д.*] искусству проявляется всё больше. Особое внимание уделяется растущему международному интересу к феномену югентстиля, ар-нуво, в котором *Nieuwe Kunst* занимает своё особое место» [Ibid.].

Возникновение категории «нового» в исследованиях прошлого столетия, раскрывающих различные явления культурной среды Нидерландов рубежа XIX и XX веков, олицетворяет потребность художников того времени утвердить значимость национального самосознания, укрепить позиции своей культуры в Европе, реконструировать былую славу нидерландского искусства. Идея нового Возрождения в Нидерландах возникает уже в первой четверти XX столетия.

В статье Герберта Энтклиффа тема национального самосознания в Нидерландах становится, пожалуй, главным фактором его размышлений.

Период формирования Нидерландов как национального государства относится к началу XIX века. Энтклифф указывает дату достаточно прочного установления голландской нации – 1813 год, когда Голландия была уже свободна от власти Наполеона Бонапарта, после чего возникло особенное чувство причастности к нидерландской нации, и далее оно лишь усиливалось. В литературе и искусстве начинаются процессы, которые впоследствии, к началу 1880-х годов,

привели к явлению, которое английский исследователь Герберт Энтклифф назвал *Ренессансом голландской музыки*.

В связи с подъёмом национального самосознания в Нидерландах Энтклифф упоминает имя композитора Бастианса⁵ и его Фантазию-сонату, написанную в 1849 году. Основной темой Сонаты является мелодия национального гимна Соединённого королевства Нидерландов первой трети XIX столетия «*Wien Neerlands bloed*»⁶. По мнению английского критика, именно это сочинение с его мужественным характером, как и большинство голландских национальных песен, стало в середине XIX века «первым признаком начала национального движения музыки Голландии» [10, р. 3].

Характеризуя предпосылки возникновения нового Ренессанса в Нидерландах, Энтклифф упомянул и причины: во-первых, *усиление влияния католического обучения*, которое было вызвано распространением на территории Европы социалистических учений; во-вторых, *сильное влияние Германии* и потребность Нидерландов найти *собственный путь* в развитии музыкального искусства, в котором были бы отражены национальные черты. По поводу последнего Энтклифф отмечает, что чувствовалось «неопределённое подозрение, впоследствии ставшее уверенностью в том, что немецкие классики более не представляют альфу и омегу в музыке» [Ibid., р. 4].

Скепсис по поводу германского влияния на нидерландское музыкальное искусство, о котором пишет Энтклифф, пересекается с мнением его соотечественницы и современницы, английского критика Розы Ньюмарч⁷. Противопоставляя музыку Германии французской, она писала в письме от 8 января 1911 года финскому композитору Яну Сибелиусу: «[В Германии. – *Е. Д.*] музыка одинаково грубая, шумная и не оригинальная. <...> Во Франции всё лучше, потому что они вкладывают в музыку больше вкуса, и, если их идеи не столь грандиозны, по крайней мере они не вульгарны» [12, р. 125]. Таким образом, Роза Ньюмарч, являясь авторитетным деятелем лондонского общества музыкальных критиков, высказывала резко негативное отношение к немецкой музыке своего времени. В свою очередь Энтклифф, находившийся в 1911 году на родине, в Англии, был наверняка в курсе данных настроений в кругах британской критики по поводу немецкой музыки⁸. Приехав



в Голландию, он услышал в нидерландской музыке то самобытное, что как раз не показалось ему грубым и вульгарным, квази-немецким, а лишь подкрепило его желание оформить идею самоосвобождения голландской музыкальной культуры от германской зависимости в качестве одной из причин появления Ренессанса в Нидерландах конца XIX столетия.

В 1923 году, незадолго до приезда Энтклиффа в Нидерланды, в Амстердаме была издана книга голландского музыковеда и композитора Сема Дресдена «Музыкальная жизнь в Нидерландах с 1880 года» («Het Muziekleven in Nederland sinds 1880»)⁹. Вероятно, Энтклифф был хорошо знаком с данным исследованием. Ссылаясь на мнение Дресдена, он перечисляет имена *четырёх лидеров Ренессанса голландской музыки* – Даниэля де Ланге¹⁰, Альфонса Дипенброка¹¹, Бернарда Зверса¹² и Йохана Вагнаара¹³. В свою очередь Энтклифф добавляет к четвёрке лидеров пятое имя – Юлиус Рёнтген¹⁴, полагая, что перечисленные выше персоналии «безусловно, привели движение в порядок и направили своих учеников и последователей, которые несут его дальше; но именно он [Рёнтген. – Е. Д.] продвигал народную музыку в область более широкого знания и использования» [10, p. 3].

Особо пристальное внимание среди перечисленных лидеров Энтклифф уделил в статье Альфонсу Дипенброку, называя его «самым поразительно оригинальным композитором Голландии за последние века» [Ibid., p. 4]. Автор считает, что союз двух упомянутых выше предпосылок нового Ренессанса в Нидерландах (католицизм и отношение к германскому искусству) стал определяющим фактором в личностном становлении Дипенброка, родившегося в католической семье и явившегося «первым, кто оторвался от продолжительной немецкой традиции. <...> Дипенброк имел природу, которая была тесно связана с обстоятельствами, в каких бы он ни находился. <...> В этой восприимчивости к влиянию обстоятельств, в которых он писал, или слов, которые он приписывал музыке, лежала некоторая сила Дипенброка как лидера традиции, которая существовала в Голландии, как и в Англии, а также в самой Германии» [Ibid., p. 5]. Имя Альфонса Дипенброка упоминается также в статье при размышлении автора о жанровой иерархии в Нидерландах на рубеже веков: английский критик отмечает, что

хоровая музыка, в отличие от симфонической, а тем более оперной, находится в более благоприятных условиях. Подтверждением тому служит рост числа хоровых сочинений, среди которых особо знаковыми стали «Те Деум» Дипенброка и «Месса» Виллема Андриссена¹⁵.

Тема различного рода *влияний* в европейской сфере искусства в конце XIX – начале XX века несёт в себе особую специфическую смысловую нагрузку – достаточно вспомнить имена Вагнера, Дебюсси. Об этом пишет и Энтклифф: «Голландец, как и англичанин, ... очень подвержен влиянию в вопросах искусства, и особенно в вопросах музыкального искусства» [Ibid.]. Английский критик справедливо делает особый акцент на ситуации развития нидерландской культуры в *1880-е годы*: основание в 1883 году в Амстердаме Вагнеровского общества¹⁶ и Общества Рембрандта, открытие в 1884 году Амстердамской консерватории¹⁷ и Амстердамской академии музыки, через год – Государственного музея. В 1888 году свои двери открывает Большой концертный зал «Консертгебау»¹⁸, при нём рождается одноимённый оркестр, что становится поводом для бóльшей активизации концертной жизни в Нидерландах. В 1890-е годы началось проектирование и стройка знаменитой Биржи Берлаге¹⁹, олицетворяющей яркий образец архитектурного модерна в Нидерландах.

Идея Возрождения воплощается и в литературе. В 1889 году появляется романтическая поэма «Май» Германа Гортера²⁰, воспевающая единение человека с природой, навеянное произведениями английских романтиков Шелли и Китса. Энтклифф отмечает, что прежде «голландские композиторы почти полностью полагались на немецкие произведения в качестве основы для своих вокальных композиций, а теперь они стали использовать не только французский, английский языки и латынь, но, *в большей степени* [курсив мой. – Е. Д.], прекрасную поэзию их собственной земли. <...> [Нидерландский. – Е. Д.] язык оказал влияние на музыку, придав ей более отчётливую национальную идиому» [Ibid., p. 6]. Неизбежным недостатком в развитии нидерландского музыкального искусства Энтклифф называет то, что нидерландский язык не входит в ряды мировых языков. Однако с конца XIX века в силу активного роста и яркого обновления искусства нидерландских литераторов этот недостаток постепенно начинал исчезать.

К полунациональному²¹ влиянию в нидерландском музыкальном искусстве Энтклифф относит колониальный аспект, а именно вдохновение индийской и вообще восточной атрибутикой²². Для нидерландца, проживающего или пребывающего на колониальной территории, его отчая культура представляла большую ценность, нежели для живущего на самой родине. Английский критик упоминает имя нидерландского композитора Бернхарда ван ден Сигтенхорст-Мейера²³, отправившегося в тур по Голландской Ост-Индии, который после возвращения одинаково искусно сочетал в своём творчестве разнонациональные элементы. Сигтенхорст-Мейер «лучше, чем любой другой живописный художник, рисовал музыкальные картины характерной Голландии, а также характерные индийские сцены» [Ibid.]. При этом Энтклифф называет его «самым определённо национальным композитором современности» [Ibid.].

Ещё одному виду влияния англичанин даёт характеристику «оживляющего»: так он знаменует еврейское начало в культуре Нидерландов. Энтклифф отмечает, что в голландской музыке сложно распознать конкретные еврейские мотивы (мелодии, сюжеты и т. п.), при этом живущие и работающие на голландском побережье Северного моря «еврейские музыканты... в своей музыке являются такими же музыкантами, как голландцы, но только более живыми в своём выражении» [Ibid., p. 7].

Явление феминизма получило распространение во многих странах Европы, а также в Америке в XIX – начале XX столетия²⁴. Голландия не стала исключением ни в сфере общественной деятельности, ни в литературе, ни в музыке. Энтклифф вежливо делает поправку: «Ещё одно сильное влияние – это то, что из-за отсутствия лучшего наименования

мы можем назвать феминизмом» [Ibid., p. 8]. Имена таких женщин-композиторов, как Катерина ван Ренн²⁵, Корнелия ван Остерзее²⁶ и Хендрика ван Туссенбрук²⁷ хорошо известны в Нидерландах. Об их музыке Энтклифф пишет, что она «восхитительна, преимущественно светлых, привлекательных тонов, при этом, как правило, совершенно индивидуальна» [Ibid.]. Эти тенденции продолжают существование в творчестве их младших современниц²⁸, сопровождаясь, однако, более амбициозным характером.

Важным моментом в истории влияний для Энтклиффа становится вопрос исполнительского искусства. Критик замечает, что в Нидерландах его времени «голландский художник-исполнитель, профессиональный или любитель, ещё более консервативен, чем композитор. Есть много великолепных исполнений сочинений величайшего уровня, а также немного родных произведений, которые до сих пор, как правило, находятся в тени. Однако пропорция прекрасных современных работ довольно хорошая» [Ibid., p. 9]. Голландское музыкальное наследие рубежа веков богато – от сочинений традиционно-академической направленности до уличных баллад²⁹, часто звучавших в общественных местах. Последние, сравнивая с английской музыкой подобного бытования, Энтклифф оценивает как явления, имеющиеся в большем количестве, но невысокого уровня.

Взгляд Герберта Энтклиффа на музыкальную ситуацию в Нидерландах его времени привёл английского критика к надежде на то, как он сам пишет, что появление новой национальной школы (national school of composers), растущее национальное чувство нидерландских композиторов будет продолжать развиваться с той же интенсивностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Герберт Энтклифф (1875–1964) – музыковед, композитор, журналист, литературный и музыкальный критик. Родился в Англии (Шеффилд). Начинать карьеру музыкальным критиком в газете «Sheffield Daily Telegraph» в 1895 году. С 1916 года работал в газете «Evening Standard». С 1925 года работал

в Нидерландах корреспондентом газет «Daily Mail», «London Times», «New York Herald Tribune». С 1928 года был президентом Ассоциации иностранной прессы в Голландии, вновь заняв этот пост после войны. В Голландии в связи с нацистским вторжением не смог заниматься журналистской работой во время оккупа-



ции. В январе 1949 года вернулся в Великобританию. В знак признания заслуг Энтклиффа в области британской музыки ему была присуждена пенсия Цивильного листа. Кроме того, он был членом Королевского общества искусств. В Нидерландах в 1938 году лично королевой Вильгельминой он был награждён Знаком Кавалера, а в 1948 году – Орденом Оранских-Нассау.

² Луис Ганс (1930–2012) – голландский искусствовед.

³ Эрнст Брашес (Ernst Braches, р. 1930) – историк, работал в библиотеке Амстердамского университета.

⁴ Брашес рассматривает явление «Новое искусство», ограничиваясь рамками искусства северных Нидерландов, а именно произведениями художников Антона Деркиндерена (1859–1925), Яна Питера Вета (1864–1925), Ричарда Роланда Холста (1868–1938), Карела Адольфа Льва Каше (1864–1945), Тео Молкенбура (1871–1920) и др.

⁵ Йоханнес Бастианс (Johannes Gijsbertus Bastiaans, 1812–1875) – нидерландский композитор, теоретик, органист. Энтклифф в статье упоминает его как Jan Garrardszoon Bastiaans.

⁶ Гимн был написан нидерландским композитором Иоганном Вильгельмом Вильмсом (1772–1847) на слова нидерландского поэта Генриха Толленса (1780–1856).

⁷ Роза Гарриет Ньюмарч (Rosa Harriet Newmarch, 1857–1940) – английский музыковед, музыкальный критик. Пропагандировала русское, а также финское музыкальное искусство.

⁸ Работы Герберта Энтклиффа и Розы Ньюмарч были изданы в одном источнике, что рождает вероятность их знакомства с творческими взглядами и интересами друг друга, возможно и личного. Речь идёт о ежегодном лейпцигском Журнале Международного музыкального общества (“Zeitschrift der IMG”), в выпуске 7 (1905–1906) которого вышли статьи Г. Энтклиффа «Уистлер и современная музыка» (“Whistler and modern Music”) и Р. Ньюмарч «Римский-Корсаков» (“Rimsky-Korsakov”).

⁹ Сем (Самуил) Дресден (Sem Dresden, 1881–1957) – нидерландский музыковед, музыкальный критик и педагог, композитор и дирижёр. Ученик Бернарда Зверса (Амстердамская консерватория), а также Ганса Пфицнера (Берлинская Академия искусств).

¹⁰ Даниэль де Ланге (Daniël de Lange, 1841–1918) – нидерландский композитор, дирижёр, органист, педагог. В 1884 году стал одним из основателей Амстердамской консерватории, в 1895–1914 годах занимал пост директора консерватории.

¹¹ Альфонс Йоханес Мария Дипенброк (Alphonsus Johannes Maria Diepenbrock, 1862–1921) – нидерландский композитор, музыкальный критик. Получил филологическое образование, музыкального образования не имел. Преподавал древние языки. Автор около 150 сочинений, преимущественно вокальных, в том

числе симфонических, камерно-вокальных, музыки к драме, комедии.

¹² Бернард Зверс (нидерл. Bernard Zweers, 1854–1924) – нидерландский композитор, педагог. В 1895–1922 годах вёл класс композиции в Амстердамской консерватории. Автор трёх симфоний, хоровых сочинений.

¹³ Йохан Вагенаар (Johan Wagenaar, 1862–1941) – нидерландский композитор, педагог, органист. С 1919 по 1937 год был директором Гагской Королевской консерватории.

¹⁴ Юлиус Энгельберт Рёнтген (Julius Engelbert Röntgen, 1855–1932) – нидерландский композитор, фольклорист, дирижёр и пианист, занимался педагогической деятельностью. В 1912–1924 годах – директор Амстердамской консерватории.

¹⁵ Виллем Андриссен (Willem Andriessen, 1887–1964) – нидерландский пианист, композитор, педагог. Преподавал в консерваториях Роттердама и Амстердама, Гааги, в которых в разные годы занимал пост директора.

¹⁶ Инициатором создания Вагнеровского общества в Нидерландах стал нидерландский музыковед, дирижёр Генри Виотта (Henricus Viotta, 1848–1933), более тридцати лет руководивший постановками опер Вагнера.

¹⁷ Основателями стали Францискус Хендрикус Кунен – первый директор консерватории, Юлиус Рёнтген, Даниэль де Ланге, Хенри Босманс и др.

¹⁸ Проект здания принадлежал нидерландскому архитектору Адольфу Леонарду ван Гендту (1835–1901), принимавшему также участие в проектировании нового здания Городского театра (Stadsschouwburg) в Амстердаме.

¹⁹ Хендрик Петрус Берлаге (Hendrik Petrus Berlage, 1856–1934) – выдающийся нидерландский архитектор рубежа XIX–XX веков, дизайнер и теоретик искусства. Проектировал известное здание первой в Европе фондовой биржи (1896–1903).

²⁰ Герман Гортер (Herman Gorter, 1864–1927) – нидерландский поэт, общественный деятель, критик. Современники Гортера: один из основателей литературного Возрождения Жак Перк, Лодевейк ван Дейсел, Жюль Шюрман, Фредерик ван Эден, П. К. Бутенс и др.

²¹ У Энтклиффа – semi-national influence (англ.).

²² Нидерландская колония в Индонезии (Голландская Ост-Индия) существовала с конца XVIII столетия до 1945 года, когда в результате войны Индонезии с Голландией и Великобританией первая приобрела статус независимой страны.

²³ Бернхард ван ден Сигтенхорст-Мейер (Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, 1888–1953) – нидерландский пианист, композитор, музыковед.

²⁴ Имеется в виду первая крупная волна феминизма – суфражизм (отстаивание избирательных прав женщин, защита от дискриминации).

²⁵ Катарина ван Ренн (Catharina van Rennes, 1858–1940) – нидерландский композитор и детский педагог, преподавала уроки пения, создала собственную певческую школу для детей «Bel Canto».

²⁶ Корнелия ван Остерзее (Cornelie van Oosterzee, 1863–1943) – нидерландский композитор, дирижёр и пианистка. Писала музыку в оркестровом, оперном жанрах, а также вокальную и фортепианную. В 1897 году была удостоена звания рыцаря Ордена Оранских-Нассау.

²⁷ Хендрика ван Туссенбрук (Hendrika Cornelia van Tussenbroek, 1854–1935) – нидерландский компо-

зитор, преподавала фортепиано и вокал в Амстердаме и Утрехте. Автор музыки и стихов для детей.

²⁸ Энтклифф приводит в пример имена женщин-композиторов Элизабет Кёйпер (Elisabeth Kuiper, 1877–1953), Анни Месриц ван Вельхёйсен (Anny Mesritz van Velthuysen, 1887–1965), а также Генриетты Босманс (Henriette Bosmans, 1895–1952).

²⁹ Энтклифф поясняет, что термин «баллада» в данном случае используется в современном ему широком смысле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дегтярёва Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2010. 431 с.
2. Друскин М. С. На переломе столетий // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1873. С. 7–30.
3. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
4. Кривошеина М. А. Нидерланды в русской поэзии конца XIX – начала XX века (Амстердам) // Русская филология. Вып. 25: сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2014. С. 113–125.
5. Михайлова И. От «восьмидесятников» до «Дома при мечети»: Нидерландская литература конца XIX – начала XXI века // Звезда. 2013. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/6/m30-pr.html> (Дата обращения: 16.04.2018).
6. Оглоблин А. К. Голландский язык и литература в Индонезии // Проблемы литератур Дальнего Востока. VII Международная научная конф. 29 июня – 3 июля 2016 г.: сб. материалов. Т. 2 / отв. ред. А. А. Родионов, А. Г. Сторожук, Цянь Чжэнь-Ган. СПб., 2016. С. 341–349.
7. Савицкая А. И. История изучения ранней нидерландской живописи и культура символизма // Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века: сб. ст. / отв. ред. Н. А. Хренов, И. Е. Светлов. М., 2013. С. 393–397.
8. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
9. Хлебárov И. Проблема новых и развитых музыкальных культур XX века в концепции Друскина // Памяти Михаила Семеновича Друскина. В 2 кн. Кн. 1: Статьи и воспоминания / ред.-сост. Л. Ковнацкая, А. Кенигсберг, Л. Михеева. СПб., 2009. С. 277–286.
10. Antcliffe H. The Renaissance of Dutch Music // Proceedings of the Musical Association, 51st Sess. (1924–1925), pp. 1–14. URL: http://www.jstor.org/stable/765511?seq=1#page_scan_tab_contents (03.02.2018).
11. Braches E. Het boek als nieuwe kunst. Utrecht: Oosthoek, 1973. 556 p. URL.: http://www.dbnl.org/tekst/brac001boek01_01/index.php (03.02.2018).
12. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 256 p.
13. Gans L. Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau, Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900. Utrecht: Oosthoek, 1966. 296 p.

Об авторе:

Девятко Екатерина Дмитриевна, аспирантка кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0003-1747-925X, dkatary@yandex.ru





REFERENCES

1. Degtyareva N. I. *Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [The Operas of Franz Schreker and the Modern Style in the Musical Theater of Austria and Germany]. St. Petersburg: Publishing House of Polytechnic University, 2010. 431 p.
2. Druskin M. S. Na perelome stoletiy [At the Turn of the Centuries]. Druskin M. S. *O zapadnoevropeyskoy muzyke XX veka* [About Western European Music of the 20th Century]. Moscow, 1873, pp. 7–30.
3. Kovnatskaya L. G. *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974. 392 p.
4. Krivosheina M. A. Niderlandy v russkoy poezii kontsa XIX – nachala XX veka (Amsterdam) [The Netherlands in Russian Poetry of the Late 19th – Early 20th Centuries (Amsterdam)]. *Russkaya filologiya. Vyp. 25: sb. nauch. rabot molodykh filologov* [Russian Philology. Issue 25: Collection of Scholarly Works of Young Philologists]. Tartu, 2014, pp. 113–125.
5. Mikhaylova I. Ot «vos'midesyatnikov» do «Doma pri mecheti»: Niderlandskaya literatura kontsa XIX – nachala XXI veka [From “Tachtigers” to “The House Near the Mosque”: Dutch Literature of the Late 19th – Early 21st Centuries]. *Zvezda* [Star]. 2013. No. 6. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/6/m30-pr.html> (16.04.2018).
6. Ogloblin A. K. Gollandskiy yazyk i literatura v Indonezii [The Dutch Language and Literature in Indonesia]. *Problemy literatur Dal'nego Vostoka: VII Mezhdunarodnaya nauchnaya konf. 29 iyunya – 3 iyulya 2016 g.: sb. materialov. T. 2* [Issues of Far Eastern Literatures: The 7th International Scholarly Conference June 29 – July 3, 2016: A Collection of Materials. Volume 2]. Ed. by A. A. Rodionov, A. G. Storozhuk, Tsyann' Chzhen'-Gan. St. Petersburg, 2016, pp. 341–349.
7. Savitskaya A. I. Istoriya izucheniya ranney niderlandskoy zhivopisi i kul'tura simvolizma [History of the Study of Early Dutch Painting and the Culture of Symbolism]. *Simvolizm kak khudozhestvennoe napravlenie. Vzglyad iz XXI veka: sb. st.* [Symbolism as an Artistic Direction. A Glance from the 21st Century: Collection of Articles]. Ed. by N. A. Khrenov, I. E. Svetlov. Moscow, 2013, pp. 393–397.
8. Sarab'yanov D. V. *Stil' modern. Istoki. Istoriya. Problemy* [The Modern Style. Origins. History. Issues]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 294 p.
9. Khlebarov I. Problema novykh i razvitykh muzykal'nykh kul'tur XX veka v kontseptsii Druskina [The Issue of New and Developed Musical Cultures of the 20th Century According to Druskin's Concept]. *Pamyati Mikhaila Semenovicha Druskina. V 2 kn. Kn. 1: Stat'i i vospominaniya* [In Memory of Mikhail Semenovich Druskin. In 2 Books. Book 1: Articles and Memories]. Ed. by L. Kovnatskaya, A. Kenigsberg, L. Mikheeva. St. Petersburg, 2009, pp. 277–286.
10. Antcliffe H. The Renaissance of Dutch Music. *Proceedings of the Musical Association, 51st Sess. (1924–1925)*, pp. 1–14. URL: http://www.jstor.org/stable/765511?seq=1#page_scan_tab_contents (03.02.2018).
11. Braches E. *Het boek als nieuwe kunst*. Utrecht: Oosthoek, 1973. 556 p. URL.: http://www.dbnl.org/tekst/brac001boek01_01/index.php (03.02.2018).
12. *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939*. Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. 256 p.
13. Gans L. *Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau, Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900*. Utrecht: Oosthoek, 1966. 296 p.

About the author:

Ekaterina D. Devyatko, Post-graduate Student at the Department of Music History, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1747-925X**, dkatary@yandex.ru



**EDWARD GREEN***Manhattan School of Music, New York City, United States*
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com**Rhythm Contradicts Contempt:
Aesthetic Realism and *The Rite of Spring***

This essay, which studies the rhythms of Stravinsky's *The Rite of Spring*, does so from a new perspective: the philosophy of Aesthetic Realism, which was founded in 1941 by the great American scholar and poet Eli Siegel (1902–1978). The central principle of Aesthetic Realism – the key to understanding the relation of Art and Life – is his statement: “All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves.” In his many lectures and writings, Eli Siegel commented often about the technical necessity in successful rhythms (whether in music, poetry, any of the arts, and life itself) for opposites to be made one. Among these are Slowness and Speed; Change and Sameness; Obstruction and Flow; the Expected and the Unexpected; Foreground and Background (in the sense, musically, of accented sound and unaccented sound). Stravinsky's great composition illustrates all this; it illustrates the primal meaning of rhythm as a making one of opposites. A second core idea of Aesthetic Realism, likewise explored in this essay, is that the greatest enemy of art, and of happiness in life, is the tendency in people to build a personality for themselves by having contempt for reality rather than respect for it, and for other people. Contempt, Eli Siegel explained, is the “disposition in every person to think we will be for ourselves by making less of the outside world.” It is the viewpoint of Aesthetic Realism – which the author of this essay fervently agrees with – that every successful instance of rhythm is a powerful refutation of the contempt state of mind. How this is true of the rhythms of *The Rite of Spring* is pointed to in this essay.

Keywords: Stravinsky, *The Rite of Spring*, Rhythm Aesthetic Realism, Eli Siegel.

For citation / Для цитирования: Green Edward. Rhythm Contradicts Contempt: Aesthetic Realism and *The Rite of Spring*. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 70–76.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.070-076.

ЭДВАРД ГРИН*Манхэттенская школа музыки, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки*
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com**Ритм опровергает высокомерие:
эстетический реализм и «Весна священная»**

В статье анализируются ритмы «Весны священной» Стравинского с новой позиции: в аспекте философии эстетического реализма, основанной в 1941 году великим американским учёным и поэтом Эли Сигелом (1902–1978). Основной принцип эстетического реализма – понимание близости искусства и жизни – заключается в изречении: «Вся красота состоит в единстве противоположностей, и единство противоположностей – это то, к чему мы стремимся в душе». Во многих своих лекциях и публикациях Эли Сигел часто заявлял о важности ритмической техники (будь то в музыке, поэзии, различных видах искусства и самой жизни), благодаря которой противоположности объединяются. Сюда относятся Спокойствие и Движение, Изменение и Сходство, Преграда и Течение, Ожидаемое и Неожиданное, Передний план и Фон (в музыке – акцентируемые звуки и безакцентные). Выдающееся сочинение Стравинского иллюстрирует все эти параметры; оно показывает главенство ритма в достижении единства противоположностей. Следующая стержневая идея эстетического реализма, также рассмотренная в данной статье, заключается в том, что величайшим противником искусства и счастливой жизни является склонность человека формировать себя как личность через высокомерие по отношению к реальности вместо уважения к ней и другим людям. Как объяснял Эли Сигел, высокомерие есть «свойство каждого человека – думать, что мы останемся самими собой, отгородившись от внешнего мира». Именно это является точкой зрения эстетического реализма, горячо поддерживаемой автором данной статьи: удачно найденная ритмика опровергает высокомерие как состояние ума. Как это проявляется в ритмике «Весны священной», – рассматривается в статье.

Ключевые слова: Стравинский, «Весна священная», ритм в эстетическом реализме, Эли Сигел.



There has been a great deal of thought over the centuries about the subject of rhythm, especially how rhythm shows itself in music. It is a subject I love, and – as I hope to show in this short essay – one which profoundly brings together Art and Life.

I believe the central meaning of rhythm has been described for the first time by the great American philosopher Eli Siegel (1902–1978), the founder of Aesthetic Realism – with whom I had the honor to study.¹ He showed that rhythm embodies and expresses the permanent structure of the world: reality’s opposites – the same opposites which are in every person, and which we need to make one for the happiness of our lives.

“The world, art, and self, explain each other,” Mr. Siegel taught, – “each is the aesthetic oneness of opposites” [5, p. 1]. Through this grand principle, something decisively new has been brought to the fields of music theory and music education. For the first time, the ethics implicit in music have been made clear and practical; we can learn from music how to have lives that have integrity – lives that are kind and deeply useful. At long last, the study of rhythm has become what it has always been capable of being: an education both in beauty and in good sense³.

Where Does Rhythm Begin?

My illustrations will come from the music of Igor Stravinsky, because as much as any composer he stands for what rhythm can do. And of his compositions, the one seen as having the most powerful and also the most subtle of rhythms is his score to the ballet *The Rite of Spring*, which premiered on the 29th of May, 1913.

In an Aesthetic Realism class of February 1966, in which he was speaking about music, Eli Siegel explained that “Rhythm begins with sound as accented and unaccented.”⁴ And he added, “Anything that seems to be given more insistence than something else in the field of sound is the beat accent of that sound. Beat is what stands out.”⁵

A simple example of this principle is the phenomenon of triple meter, where – as everyone knows – there is a steady pulse which receives an accent every three counts. It is “simple” precisely because the relation of accented and unaccented is consistent.

One of the most famous moments in *The Rite of Spring* is the music for the dance that follows the rise of the curtain in Act I, “The Dance of the

Adolescents.”⁶ Here, Stravinsky employs the idea of a consistent and steady pulse, but instead of accenting the pulse in regular units, as in triple meter, he accents it in a way that has astonishing and tremendous syncopation. On first hearing, it almost seems wild:

Example 1 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Act I, “The Dance of the Adolescents”

The image shows a musical score for two staves, likely piano and strings. The tempo is marked 'Tempo giusto ♩=50'. The music consists of a series of chords in the strings, with six sharp accents produced by French horns. The rhythm is highly syncopated, with a pattern of 9, 2, 6, 3, 4, 5, and 3 counts. Dynamic markings include 'mf' and 'sf'.

Technically, Stravinsky begins with a series of identical chords in the strings – 12 in all – coming in a strict and even pulse of eighth notes. To this series of chords he brings six sharp accents, produced by the sudden sound of eight French horns. However, the accents divide the 32 pulses not into any regular or predictable pattern, but into the highly irregular pattern of 9, 2, 6, 3, 4, 5 and 3 counts.⁷ It is one of the most syncopated designs in the history of music.

Syncopation, essentially, is sound being accented when you don’t expect it to be accented.⁸ It works best, naturally, when we are aware *at once* of something steady and something defiant of – even at war with – that steadiness. Syncopation, Mr. Siegel said in that class of 1966, is “contradiction, and also a kind of inner rebellion.”

Syncopation – and the Art of Ethical Contradiction

The desire to be contradictory, to be rebellious, is in people. It is an aspect of inner freedom. It has a good side, which is not to accept ugliness, but instead to be as honestly and as usefully critical as we can be of that ugliness.

It also has a bad side, and that was present in my life, as well: the desire to rebel against anything that “threatened” to have too much meaning for me. It could take many forms – from insisting on making jokes that “made light” of the things other people were taking seriously, to finding reason to convince myself that “social life” was a waste of time, and I was better off alone.

These two kinds of rebellion have purposes that are utterly different. The first, the beautifully critical

way, is motivated by a hope to like the world – which Aesthetic Realism says is everyone’s deepest desire. The second kind of rebellion is against our deepest desire; it assumes the world *cannot* be liked; it follows a warped (but popular) notion of freedom which can be put in these words: “In the end, nobody can be a better friend to me than myself.” There is a desire to prove to oneself that it is smart to be separate from, and superior to, the world and other people; smart to have as little to do with them as possible.

This kind of rebelliousness is contempt. It is against life. It is the desire to keep the depths of the world at arm’s length; a desire to have less, rather than more feeling for what is different from oneself. It is, in short, a preference for coldness.

Contempt, Eli Siegel has said, is the great enemy of art. It is “a lessening of what is different from oneself as a means of self-increase as one sees it” [12]. It is also, he once observed, “the greatest temptation of man”¹⁰ [13]. Taken far enough, the hope for contempt is the cause of all the greatest evil in the world, including war, racism, and economic brutality.¹¹

Now the question facing a composer as he works with sound and writes in an intricate, syncopated way – as Stravinsky does – is parallel to the ethical question (or series of questions) a person faces in everyday life when we are in a rebellious state of mind: “*Why* do you want to contradict this thing? Is it good for that thing or that person to be contradicted? Will rebelling against it help your life? Will it make the world itself more beautiful?”

In the note to his poem, “The World of the Unwashed Dish,” Eli Siegel wrote: “The undesirable, made speedy, seems to be different”¹² [11, p. 105]. Of itself, the chord Stravinsky reiterates 32 times is exceedingly painful. It is deep, thick, dissonant.

Example 2



It does seem to represent, in sound, a world that is undesirable – full of impediment. Every note in this chord is contradicted by another note in a strongly dissonant manner.

Had Stravinsky accented that series of chords in a regular way, say every four counts, it would have sounded like this.

Example 3



Without the syncopation of the original version, without its surprise and its speed, what we are most conscious of is the ugliness of that chord. But when that chord is gone at in a syncopated manner, and is therefore contradicted, the feeling we get is ever so different: it no longer seems to represent a world bogged down in pain, but, on the contrary, a world with exhilaration in it – and a feeling of release, freedom.

The surprise in the syncopation makes for energy and speed, and the speed, in keeping with Eli Siegel’s poem about that unwashed dish, *does* make the undesirable seem different. This is contradiction in behalf of finding the world likeable. It has a beautiful, ethical purpose.

Rhythm is Never Just “Abstract”

An important technical point to note here is that the thrill of this particular set of syncopations depends on the fact that it is contradicting something muddy and ugly.

We often think of syncopation only from a “formal” perspective: in terms simply of the mathematics of rhythm. This is an error; there is always “content” present – sonic content – in the actual experience of music. To illustrate this point, consider the emotional impact on us had Stravinsky used exactly the same syncopations, but applied them to a pure major chord. The result is – well – laughable!

Example 4



This imaginary transformation of Stravinsky’s music sounds, almost, like a child petulantly insisting: “I won’t like sunshine, I won’t, I won’t, I won’t!”

Rhythm, Defined – as Fact & as Value

In his essay “The Aesthetic Center,” Mr. Siegel wrote: “Rhythm is any instance of change and sameness seen at once”¹³ [7, p. 3]. The passage from *The Rite of Spring* we’ve just been considering – and certainly the larger dance of which it is a part, let alone the ballet as a whole – is a true exemplification of that fact.

This same musical passage can be employed to see the profound ethical and educational value for our lives which successful rhythm always has. As Eli Siegel explains in his essay “Conflict as Possibility”: “Conflict may be regarded as two things making up the same whole or thing seen as two, as different, and as in opposition. The notion of conflict cannot be understood apart from the notion of rhythm. Rhythm, in fact, can be seen as conflict completed”¹⁴ [9, p. 11].

Stravinsky, as we just saw, presented a set of intense conflicts within that single musical event. We hear what is sluggish, impeded, bogged down, *together* with what has tremendous impetus. We experience, in an inseparable way, what is completely predictable – those repeated chords – and what has the power, no matter how many times we’ve heard it before, to take us by surprise: those astonishingly syncopated accents!

We hear the oneness of opposites: something that satisfies our desire for security and for freedom; for dignified orderliness *and* for wild abandon. It is true rhythm; it is “conflict completed.”

Asking Ourselves “Rhythmic” Questions

The power to create, and respond to, rhythm is a power we all have, simply by being human. We have that power from birth, and it can grow: the more we consciously study what makes for rhythm, the more richly and confidently we will have it. And here we reach again the main point of my essay: grow not just as musicians; our lives can become more richly and confidently rhythmic.

We can – for example – ask ourselves *aesthetic questions* at any moment, questions which correspond to the structure of opposites which makes true rhythm possible. For example: Am I now accenting things correctly? Or am I for reasons of ego supremacy and vanity giving far too much emphasis to less important matters, and neglecting, even making light of, what is truly important?

We can ask another set of questions: Am I welcoming enough diversity in my life, while

simultaneously doing everything I can to make sure there’s unity in my life? The coming together of these opposites – diversity and unity; change and sameness – has to do with *integrity*: the ability to coordinate all one’s activities in behalf of a single purpose that looks good to oneself.

As Aesthetic Realism sees it, integrity is not only an ethical matter, and a matter having to do as well with our happiness; it is also an aesthetic matter, a rhythmic matter. The ethical and the aesthetic are two perspectives on the same reality.

The conscious use of art to make life more sensible – the seeing that all the questions we face in life have their parallel in the technical questions artists engage in as they work – is something that is not yet a universal study, but I am sure it will be in the future as the philosophy of Aesthetic Realism is widely known.

A keynote in that study, I believe, will be this wonderful statement by Eli Siegel, from his lecture “Aesthetic Realism as Beauty: Music” – “There is not one thing which music does which does not say something about how we should organize ourselves, too” [8, p. 2].

Two Ways of Rhythm

Now rhythm, like any other element in music, can be either assertive or muted, and used rightly both ways are beautiful. In the first example I gave from his great 1913 ballet Stravinsky went for an *intensified* sense of accent. In my next example, he does just the opposite – he *suppresses* our sense of accent. The opposites of strong and weak are still here, but how close they have become, how hard it is to distinguish them.

Example 5 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Introduction



This, of course, is the famous opening of *The Rite of Spring*: the music before the curtain rises, evoking the beginnings of Spring. The melody is played high in the bassoon, in a register of that instrument which makes the sound seem both impinging and remote, both strained and quiet. (Timbre – like rhythm – can be both overt and subtle, can present reality as accented and unaccented.)

Where my first excerpt from Stravinsky's score had angles and edges, this, with its muted sense of the beat, is fluid; at times it seems even slippery. Listening to these measures, we feel sameness and change – we feel rhythm – but how differently the world is present in this, the more subtle type of rhythm.

What Stravinsky does here, making sure that no great or jarring differences of strong and weak are heard in the sounds, is deeply akin to how rhythm is present in Gregorian Chant, or in Eastern Orthodox Chant – and likely was influenced by it.¹⁵ Imagine now, if Stravinsky had treated the fluid bassoon melody as he treated the intense music of my first example – that is, with a clear-cut, definite sense of strong and weak. The result might have sounded like this.

Example 6



Speed and Slowness – Motion and Pause

In “The Aesthetic Method in Self-Conflict,” a chapter from his classic book *Self and World*, Eli Siegel wrote: “An aspect of rhythm, or of form in time, is the feeling of speed in slowness, slowness in speed. When music is good, there is a sense of motion and of pause”¹⁶ [14, p. 120].

Comparing the two versions of this melody, the more subtly rhythmic one – Stravinsky's original – and the second, more obviously metric one, we can ask: Which is more beautiful? Which has more of a oneness of speed and slowness, of motion and pause?

I think the first does, clearly, even though the second version is surely lovely on its own merits.

The surprising thing is, Stravinsky actually began with the second, rhythmically more blatant version (which I've presented for you as Example 6) and then transformed it. Eric Walter White writes in *Stravinsky: The Composer and His Works*: “...the opening [bassoon] melody... he borrowed from a collection of Lithuanian folk music”¹⁷ [16, p. 210].

“The purpose of an artist,” Eli Siegel told me in the first class I had the honor to attend with him, on July 2, 1974, “is to get an arrangement of sounds in such a way that the possibility of reality as both ordinary and surprising is shown.”¹⁸ By itself, that

folk song is certainly likable, but as Stravinsky altered it, making the ordinary more surprising – as he stretched it out and made it more limber – how he deepened its meaning! Through his great rhythmic imagination, Stravinsky brought out its possibility of expressing a large emotion: a sense of the mystery of reality.

As I've been indicating in this essay, I firmly believe that the questions a composer faces as he or she organizes *sounds* in *time* is fundamentally akin to the ethical questions every person faces daily.¹⁹ For example: Do I want to do all I can today, as I meet ordinary, familiar things to feel, within them, the mystery as well as the surprise of the world? Do I want to use my imaginative energy to find new depths in reality and in the objects and persons around me? Or am I determined to spend my time complacently: flattering myself? – acting as if I have already discerned all the meaning life can provide?

Should I, in short, be pleased simply to go along with my prior notions of how things and people are and not ask more of them or of myself; or should I enjoy the lovely, thrilling effort to become pleased with myself precisely because I want never to stop looking for more meaning – in life, in objects, in people?

In summary, we can ask: What is music's answer to the question of whether life is, in truth, everyday and surprising at once? Relaxed and intense? Comforting and instigating? A sincere relation of dissatisfaction and satisfaction?

The whole history of music, and specifically of rhythm, says: Life certainly is both at once! – we just need to see it that way. And rhythm helps us do that; no one ever created a great rhythm in music without feeling the aesthetic nature of the world; without bringing opposites together.

“Through rhythm,” Eli Siegel noted in a 1951 lecture on the art of dance, “we get to what our deepest unconscious is about.”²⁰

Rhythm – and the Definition of Happiness

So far we've looked at rhythm in *The Rite of Spring* through two short examples. For my final example, I'd like to look at “The Glorification of the Chosen One,” a dance from Act II.

In the 1966 class I've been quoting from, Mr. Siegel said: “As you hear sound you either get what you expect or you don't; but since happiness is getting both what you expect and what you don't, the best rhythms have both.”



That fact can be heard very clearly in this dance. It is very economical: it certainly gives you “what you expect” as it repeats two motions over and over again. It begins by pounding the ground with an 11-fold repetition of a chord, and then it contradicts that heaviness by flying up, suddenly, into the air.²¹ Here is the opening of that great dance.

Example 7 Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*. Act II, “The Glorification of the Chosen One”

These in essence, are the two motions of this music: a treading in place, and a sudden burst of change. But even as you come to expect these two motions and their alternation, the way Stravinsky composes this dance, as you listen to it in its entirety, you can never quite say just when that alternation will take place. You get “what you expect” and “what you don’t.”

The Power of Rhythm

I think the beauty here, as elsewhere in *The Rite of Spring*, has a very large meaning, for it is beauty presented within dissonance. To see meaning in the world when the world seems harsh and forbidding is never easy, but it is necessary. It is not enough just to approve of the world when it presents itself to us as “nice.” Stravinsky, throughout *The Rite of Spring*, gives powerful, courageous, *rhythmic* evidence that even in the shrieks, the thuds, the howls of reality, beauty can be found – and this beauty is reality seen truly.

NOTES

¹ A biographical sketch of Eli Siegel, which I authored, can be found at <https://aestheticrealism.org/knol-on-eli-siegel/>.

² For a compact presentation of other central concepts of his philosophy, see my article in: [3].

³ This is true for the other central elements of music. See, for example, “Harmony and the Oneness of Opposites: Teaching Music Theory through Aesthetic Realism,” which appeared in the *Hellenic Journal of Music, Education, and Culture* [2].

⁴ From my notes of the lecture, confirmed by the notes of others who were present.

⁵ The same principle applies to rhythm elsewhere; in our experience of the visual world, for example, some objects “stand out” relative to others.

⁶ Here, and for the other musical examples, I include, where appropriate, Stravinsky’s Rehearsal Numbers. My reductions are based on the 1965 score published by the State Music Publishing House, Moscow, 1965.

⁷ For a startling explanation of the logic behind these seemingly random placement of accents – an explanation that relates Stravinsky’s rhythms to the intervallic structure of his harmonies – see: [6].

⁸ In his classic poem “Hymn to Jazz and the Like,” written in 1966 and which appears in his 1968 book of poems, *Hail, American Development* [10, pp. 62–63, 147–148], there are these lines about the fundamental meaning of syncopation:

Sound is looking for new illustrations showing the might, glory, findingness, and abandon of man.

Yah, and Oh, Lord, there was the St. Louis Blues.

Sounds were made to fall into different places in this.

Notes behaved otherwise.

Something in you expected a note here, and it was there.

Something in you expected a note to be this way and it was that.

Ha, what Jazz does to the this and that of notes, the isness and wasness and might-be-ness of chords.

⁹ Cited in: [9].

¹⁰ Cited in: [13].

¹¹ On the homepage of my personal website (www.edgreenmusic.org) there are links to various essays in which I deal with these matters in relation to important historical figures, including Felix Mendelssohn, John Lennon, and Adolf Hitler. (These essays appeared, respectively, in journals published in Croatia, Russia, and the United States.)

¹² The poem, itself, was written in 1929.

¹³ “The Aesthetic Center,” published in *Definition: A Journal of Events and Aesthetic Realism*, Vol. 10 [7]. A substantial portion of the essay, including the context for this sentence, is on-line as part of the essay “Aesthetic Realism: A New Foundational for Interdisciplinary Musicology,” authored by myself and Arnold Perey for the 2004 conference of ESCOM. URL: <http://www.edgreenmusic.org/1-ESCOM.htm>.

¹⁴ From *Eleven Aesthetic Realism Essays* by Eli Siegel. Published by the Aesthetic Realism Foundation, 1974, p. 11.

¹⁵ Despite its most often not having clear meter, chant *does* illustrate the beginning principle in rhythm – that of some sounds being more accented than others. The accents, however, are usually tonal; even syllabic (since some vocal sounds are “heavier” in their impact than others).

¹⁶ The chapter was originally written circa 1942.

¹⁷ White notes that Stravinsky found this melody in *Litauische Volks-Weisen* by Anton Juskiewicz (Cracow, 1900); example No. 157.

¹⁸ Personal notes, confirmed by others present.

¹⁹ Sounds organized in time is how Stravinsky, following Hanslick, defines the essence of Music. It is a fundamentally *rhythmic* conception. See: [15, p. 27].

²⁰ From “Aesthetic Realism as Beauty: The Dance,”

a lectures delivered on July 13, 1951. The quote is taken from a transcription of the recording of the lecture.

²¹ In the dance lecture just cited above, Eli Siegel notes that dance is about “lightness and stamp.” Every textbook on musical meter points to the necessity of relating lighter and heavier beats. Throughout this ballet, in innumerable ways, Stravinsky dramatically brings these opposites together. In this particular dance, he does so in a “hypermetric” way. That is: entire measures stand either for the principle of lightness or the principle of heaviness. (And this particular hypermeter is very “syncopated” in terms of the placement of “heavier” and “lighter” measures.) In keeping with the core point of this essay, I’ll ask the reader to consider: Can a life be happy which does not have in it what Stravinsky has here – an exciting and sensible relation of weight and lightness, seriousness and fling?

REFERENCES

1. Green Edward. *Eli Siegel*. URL: <https://aestheticrealism.org/knol-on-eli-siegel/>.
2. Green Edward. Harmony and the Oneness of Opposites: Teaching Music Theory through Aesthetic Realism. *Hellenic Journal of Music, Education, and Culture*. Winter, 2011. URL: <http://hejmec.eu/journal/index.php/HeJMec/article/view/10/17>.
3. Green Edward. A Note on Two Conceptions of Aesthetic Realism. *British Journal of Aesthetics*. October, 2005. Vol. 45/4, pp. 438–440.
4. Green Edward, and Percy Arnold. *Aesthetic Realism: A New Foundational for Interdisciplinary Musicology*. URL: <http://www.edgreenmusic.org/1-ESCOM.htm>.
5. Kranz Sheldon (ed). *Aesthetic Realism: We Have Been There – Six Artists on the Siegel Theory of Opposites*. New York: Definition Press, 1969. 119 p.
6. McDonald Matthew. Jeux de Nombres: Automated Rhythm. *The Rite of Spring. Journal of the American Musicological Society*. Fall, 2010. No. 63/3, pp. 499–551.
7. Siegel Eli. The Aesthetic Center. *Definition: A Journal of Events and Aesthetic Realism*. Vol. 10. New York: Definition Press, 1962, pp. 1–4.
8. Siegel Eli. Aesthetic Realism as Beauty: Music. *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*. 23 July, 1997. No. 1268, pp. 1–2.
9. Siegel Eli. *Eleven Aesthetic Realism Essays*. New York: Aesthetic Realism Foundation, 1974. URL: <https://aestheticrealism.net/tro/tro1637.html>.
10. Siegel Eli. *Hail, American Development*. New York: Definition Press, 1968. 194 p.
11. Siegel Eli. *Hot Afternoons Have Been in Montana: Poems*. New York: Definition Press, 1958. 107 p.
12. Siegel Eli. Our Inner Self and World Events. *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*. April 6, 2005. No. 1637, pp. 1–2.
13. Siegel Eli. Respect vs Contempt – in Mind and Economics. *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*. August 17, 2011. No. 1803. URL: <https://aestheticrealism.net/tro/respect-vs-contempt-in-mind-and-economics.html>.
14. Siegel Eli. *Self and World: An Explanation of Aesthetic Realism*. New York: Definition Press, 1981. 427 p.
15. Stravinsky Igor. *Poetics of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970. 187 p.
16. White Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. London: Faber and Faber, Ltd., 1979. 407 p.

About the author:

Edward Green, Ph.D. (New York University), Composer, Professor at the Department of Music History, Manhattan School of Music (10027, New York City, United States),
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com

Об авторе:

Грин Эдвард, Ph.D. (Нью-Йоркский университет), композитор, профессор кафедры истории музыки, Манхэттенская школа музыки (10027, г. Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки),
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com

**VALERY V. GLIVINSKY***Brooklyn, New York, USA**ORCID: 0000-0001-6402-0682, val@glivinski.com*

On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics

This article presents an analysis of the commonalities of compositional approach in Igor Stravinsky's *Symphony of Psalms*, Sergei Prokofiev's *Alexander Nevsky* cantata, and Dmitri Shostakovich's *Symphony No. 7*. The features of the St. Petersburg Classics' object-oriented creative method are examined by means of conceptual pairing of morpheme and morph. A description is provided of the morpheme of the event, and its morph of the prayer ritual, in the first and third movements of the *Symphony of Psalms*. A comparison is drawn between the morph of the prayer ritual and the morph of the enemy invasion in "The Battle on the Ice" from *Alexander Nevsky* and in the invasion episode from the first movement of *Symphony No. 7*. In the "Crusaders in Pskov" section of *Alexander Nevsky*, the textual realization of the morpheme of the environment has been traced, in the form of the morph of the Teutonic yoke.

The melodic, rhythmic, and textural resources in the morphic implementation of the morphemes of space, motion, and dissonance, and the Janus morpheme, are revealed. Common approaches to choral and orchestral writing are identified, as are similarities in melody and rhythm, which bond together these three masterpieces of 20th-century musical culture.

Keywords: Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, *Symphony of Psalms*, *Alexander Nevsky* cantata, *Symphony No. 7*, morphological analysis, morph and morpheme in music.

For citation / Для цитирования: Glivinsky Valery V. On the Particular Commonalities of Compositional Approach in the Works of the St. Petersburg Classics. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 77–88. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.077-088.

В. В. ГЛИВИНСКИЙ*г. Бруклин, Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки**ORCID: 0000-0001-6402-0682, val@glivinski.com*

О некоторых общих композиционных приёмах в произведениях Санкт-петербургских классиков

Статья посвящена анализу общих композиционных приёмов в «Симфонии псалмов» Игоря Стравинского, кантате «Александр Невский» Сергея Прокофьева и Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. Особенности объектно-изобразительного творческого метода Санкт-петербургских классиков рассмотрены на основе понятийной пары «морфема-морф». Дана характеристика морфеме события и её морфа молитвенного ритуала в крайних частях «Симфонии псалмов». Проведено сравнение морфа молитвенного ритуала с морфом вражеского нашествия в «Ледовом побоище» из кантаты «Александр Невский», в эпизоде нашествия I части Седьмой симфонии. Текстовая реализация морфемы среды в виде морфа тевтонского ига прослежена в «Крестоносцах во Пскове» из «Александра Невского».

Выявлены мелодические, ритмические, фактурные средства морфной реализации морфем пространства, движения, диссонанса, Януса. Обнаружены общие приёмы хорового и оркестрового письма, сходства в мелодике и ритмике, сближающие три шедевра музыкальной культуры XX века.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, «Симфония псалмов», кантата «Александр Невский», Седьмая симфония, морфологический анализ, морф и морфема в музыке.

Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich have a similar perception of the world as a multipolar, multilayered, multicultural continuum with features that are constantly changing.¹ These three St. Petersburg Classics base their artistic incarnation of the actuality surrounding them, as an accumulation of interacting realities, on their observations of phenomena which exist externally to them, as a variety of characteristic features and properties. The emotional response arising in this process provides the foundation for the profound psychologism of their work. The musical imagery of Stravinsky's, Prokofiev's and Shostakovich's compositions is inherently descriptive, plastic and flexible, spatial, and focused on the image-associative potential of human perception. Almost every one of their musical statements is tightly tied to the potential, with which they are imbued, from the start, for substantive interpretation by the listener. Each of the three great St. Petersburg composers possessed a unique individuality based, in large part, on the dissimilarity of the phenomena they artistically recreated. At the same time, they are connected by their devotion to a creative method grounded in the multilayered associativity of genre and style as well as psychologically enriched tone painting. For more detailed description of the creative methods of Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich, I have introduced for use in musicology the conceptual pair of the "morpheme" and "morph" [5; 6].

Having been borrowed from the field of linguistic morphology, the concept of the morpheme in music signifies a certain *construction* of sounds, crafted in terms of rhythm, timbre, and tessitura in their horizontal sequence and vertical combinations. In mediating its physical (sound) nature in a musical image resulting from the aesthetic mastering of the surrounding environment, the morpheme is essentially an object combining within it both material and spiritual initial points. The transformation of the morpheme into a basic conceptual unit of the musical language is based on one of its inalienable properties: namely, innate conceptuality. Perceived instantly by the ear, but difficult to define verbally, this property is directly connected with the associative and figurative possibilities of aural perception. For example, the *morpheme of the environment* and the *morpheme of the event* are based on the interactions of two or more sound progressions, very often temporally atactic. In structural contrast to one another, these

progressions also diverge in terms of tessitura and timbre, which allows them to generate, in the listener's associative perception, an image of a sort of space-time continuum. In contrast to the *morpheme of the environment*, the *morpheme of the event* always includes an ostinato, personifying the temporal process. The *morpheme of space*, as a rule, consists of two elements. The reverberating pedal-tone background is associated with endless distances, while the melodic relief which pours over it creates the impression of something visibly within reach. The sound construction that is the *morpheme of motion* is based on the contrasting combination of two or more horizontals, one of which is manifested as rhythmically uniform, personifying regularity and rest, and the other of which – rhythmically variegated – personifies irregularity and motion. The *morpheme of dissonance* implies the opposition of consonance and dissonance. In European music this opposition has become a sort of acoustic equivalent to the figurative contrast between Love and Hate, Good and Evil, Life and Death. At its foundation lies a sound construction the constituent parts of which form dissonant (minor second, major seventh, or tritone) friction. The *Janus morpheme* (with the metaphorical similarity to the two-faced god Janus) is my appellation for the sound constructions with features which preclude an unambiguous interpretation, either in terms of modal and harmonic organization, formal structure and compositional functionality, or, in the end, in terms of the imagery and its meaning. All these morphemes interact dynamically with one another. Their alternations and interpenetrations are what makes the musical fabric *polymorphic*.

Serving as the textual realization of the morpheme, the morph endows it with genre-related and stylistic "flesh and blood," both in the form of chords and in the form of a more or less unfolded sound construction. The morpheme and the morph have the same relationship as an invariant and a variant. For example, the *morpheme of the event* appears in the first and third movements of Stravinsky's *Symphony of Psalms* as variants of the morph of the prayer ritual. In "The Battle on the Ice" in Prokofiev's *Alexander Nevsky*, and in the invasion episode from the first movement of Shostakovich's *Symphony No. 7*, it is embodied in the form of the morph of the enemy invasion. The *morpheme of the environment* lies at the foundation of "The Crusaders in Pskov" in the cantata *Alexander Nevsky*, and its morph personifies the Teutonic

yoke. A comparative analysis of the morphemes and morphs used by the St. Petersburg Classics permits us not only to identify the individually characteristic features of their artistic ideas, but also to find points of similarity between them.

The imagery in the three movements of Stravinsky's *Symphony of Psalms* is based on the biblical text of the Psalms of David.² In the first movement, the initial phrase of the chorus, *Exaudi orationum meam, Domine* ("Lord, hear my prayer") plays a key role. Stravinsky crafts the text of this appeal to God in a manner equipped with clear similarities to a Gregorian chant.³ In scholarly literature dedicated to the composer, opinions on the topic differ. For instance, G. Alfeyevskaya describes the signs of the genre of Gregorian chant in the main choral melody of the first movement as "chimerical." She believes that the free declamation and irregular rhythms of this melody, which are incompatible with the aesthetics of Gregorian chant, are especially perceptible against the background of the unchanging rhythmic pulse of the orchestra [2, pp. 255–256]. In reality, the rhythm in the choral part is quite regular. Its quantitative nature and lack of rhythmic syncopation within the measure clearly indicate this to be so. The fact that Stravinsky periodically uses rhythmic expansions in the ostinato repetitions of the melodic minor second $e' - f'$ is evidence that the composer strives to use them to emphasize the boundaries of the choral phrases (Example 1). Equally debatable is G. Alfeyevskaya's assertion about free declamation. A mirror-like symmetry is evident enough in the choral introduction of the first movement. The only deviation from a perfect reflection in the choral melody in measures 1 to 3 and 4 to 7 is the rhythmic enlargement of its two last sounds in measures 5 to 7. Comparison of Stravinsky's melody to Gregorian chant confirms the phenomenon that notwithstanding all the stylistic differences, the Russian master fully brings to life the main aesthetic dogma of the archaic prototype: the idea of *cantus planus*, plainsong, "smooth" or "even" singing.

The orchestral and choral fragment "Lord, hear my prayer" differs in the fact that its texture is multi-layered. The upper layer is the choral part, doubled by the first and third oboes. The middle layer is populated by the ostinato pair of melodic minor thirds $b - d' \Rightarrow b\text{-flat} - d\text{-flat}'$, formed by the overlapping lines of the second and fourth oboes and English horn. G. Alfeyevskaya interprets this combination as the ringing of bells [2, p. 256]. As

a matter of fact, its role is akin to the "beating" of the four-sound structure $d\text{-flat}' - b\text{-flat} - e\text{-flat}' - b\text{-flat}$ in the English horn from "Danses des adolescentes" in *The Rite of Spring*. In both cases, the ostinato four-pitch structures personify the counting of time, and act similarly to the ticking of a timepiece.⁴ The most dynamic part of the texture is its lower layer, which is based on the ostinato turns of ascending and descending unison figures in the bassoons, varying in performing technique (Example 2).

The entire fragment of the choral invocation to God in the first movement of the *Symphony of Psalms* is connected with the **morpheme of the event**. Its morphic implementation recreates a prayer ritual, combining within itself the externally apparent restraint of the ritual act (the choral line), the experience of the real pulse of time (the ostinato-thirds element in the second and fourth oboe and English horn), and the ecstatic quality of the inner emotional state (the bassoon figures). The **morpheme of motion** appears in this fragment as the contrast between the rhythmically variegated choral part and the rhythmically uniform orchestral part: in making its point, the prayer also organically contains within it the passionate anticipation of a revelation from God. Not coincidentally, Stravinsky himself noted that he composed the first movement "in a state of religious and musical ebullience" [19, p. 77]. When the morph of the prayer ritual repeats in reh. 7–8, the musical fabric is also enriched with the **morpheme of dissonance**. The morphic representation of the latter is shaped as a tritone, rhythmically enlarged doubling of the line with ostinato-thirds in the second and fourth oboes and the English horn by the cellos and double basses. Combining all three morphemes endows the sound with greater spatial volume and active advancement through time.

In the third movement of the *Symphony of Psalms*, new features may be discerned in the implementation of the **morpheme of the event** as the morph of the prayer ritual. Each of the six verses of Psalm 150, underlying the text of the final movement, includes the word *Laudate* ("Praise"). Among the various forms of praise for God inspired by the Biblical text, the orchestral texture deserves special attention. It consists of chordal repetitions by the horn quartet, doubled in the initial passages by the bassoon quartet (Example 3). Its high level of energy is based in the interpenetration of the **morphemes of space, motion and dissonance**.

The spatial morpheme is implemented as the opposite of the intermittent repetitions of the *C major* chord in the horns and the poly-ostinato layer of the trumpet, harp, bassoons and low strings. The irregularity of the first and the regularity (ostinato) of the second is contributed by the morpheme of motion. The morpheme of dissonance reveals itself in the tritone friction arising between the tonic of the *C major* chord and the initial tone of the three-tone *F-sharp – G – A-flat* ostinato motive in the bassoons and lower strings. The other ostinato motive – the pair of melodic thirds, *g¹ – b-flat¹* => *a-flat¹ – c²* in the trumpet and harp – forms an intonational arc with the “ticking” element of the morph of the prayer ritual from the first movement of the work.⁵

As it gradually develops, the orchestral prayer-ritual morph in the finale to the *Symphony of Psalms* is enriched with striking new intonational details. For example, at the culminating point in the wave (reh. 5, mm. 3–4) it is brought down in the form of a descending chromatic progression, known in baroque musical rhetoric as *passus duriusculus* (literally “harsh passage”).⁶ In the concluding morphic passage (two measures before reh. 15 and afterwards) the horns’ chordal repetitions are also doubled by the chorus. I must note that the orchestral and choral repetition method acts as the main dynamic factor in the musical development. The powerful textural and dynamic growth it inspires provide the morph of the prayer ritual with features diametrically opposed to the contemplative mood of the slow sections. Regardless of how Stravinsky himself explained such a dualism of imagery,⁷ it is possible that it was that dualism which attracted Prokofiev’s attention and, ultimately, exerted a palpable influence on the conception and incarnation of “The Crusaders in Pskov” and “The Battle on the Ice” in *Alexander Nevsky*.

It is a documented fact that Prokofiev knew Stravinsky’s *Symphony of Psalms* well. For example, in a letter to Myaskovsky dated November 9, 1930, we encounter the following lines: “I have seen the proofs for Stravinsky’s new psalm-song symphony: stern, dry, technically interesting. It seems closest of all to Oedipus in origin, but, thank God, without the diminished seventh chords” [13, p. 347]. In an interview published by the newspaper *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art] on April 26, 1933, Prokofiev mentions the *Symphony of Psalms* as being among the scores which he brought to use to introduce Soviet composers to contemporary

Western music [14, p. 122]. Prokofiev’s connection to the *Symphony of Psalms* might also be evident in his use of the Latin text in the Teutonic choral part of *Alexander Nevsky*. Here, the Latin sounds to the Russian ear (and to others as well) like a collection of incomprehensible, unknown words.⁸ Prokofiev grouped them into equally sized couplets chanted in 4/4 time, with phonetics that confer upon the image of the enemy a striking touch of characterization. The structure of the couplets, with equal numbers of syllables in each line, permits a double accent:

Trochee: / - / - / - / - / - / - / - / - / -
Peregrinus, expectavi, / Pe des meos in cimbali

Third peon: - - / - - - / - - - / - - - / -
Peregrinus, expectavi, / Pedes meos in cimbali

A literal translation would be: *peregrinus* – stranger, wanderer; *expectavi* – fearful expectation; *pedes meos* – walking; *in cimbali* – in cymbals. A semantically precise translation is possible: Fear of stranger, walking and beating cymbals.⁹

In contrast to the *Symphony of Psalms*, which is dedicated to man’s relationship with the world and with God, the historical, heroic, patriotic film by Sergei Eisenstein, as well as the cantata *Alexander Nevsky* which Prokofiev composed from the music for that film, are based on the eternal theme of the battle between Good and Evil. The highly conflictual manifestation of this theme in Eisenstein’s film, and the extreme figurative polarization between the opposing sides, are reinforced by Prokofiev’s music. What can be portrayed mostly by visual effects in cinema is much more difficult to portray in music, a sound-based form of art. In Prokofiev, the sharp contrast between the types of vocal intonation plays the decisive role in the polarization of the Russian and Teutonic camps, specifically the opposition between the *songlike* Russian melodies and the Teutonic *choral psalmody* with Latin text. The latter is connected with those fragments from the *Symphony of Psalms* which are shaped by the morph of the prayer ritual in the first and third movements. Essentially, in *Alexander Nevsky* the composer took the same approach as that found in the *Symphony of Psalms*, which Stravinsky often used in his dialogue with musical objects of the past and present.

Prokofiev’s handling of the choral psalmody with Latin text is extremely paradoxical. Whereas in the *Symphony of Psalms* there is a serious approach to the spiritual genre and its ritual texts of



prayer, in *Alexander Nevsky* the genre itself seems to have been turned inside out, and Church Latin is used in a grotesque, satirical tone to characterize the image of absolute Evil. It seems unexpected, outside the boundaries of existing concepts, even intentionally impudent, that the idea of *cantus planus*, “smooth” or “even” singing as a component of the Catholic service, is transformed by Prokofiev into its complete opposite, into a symbol of a merciless, mortally dangerous phenomenon. The great Russian composer interprets the conflict between Good and Evil in *Alexander Nevsky* as a conflict between various cultures and even between different civilizations. How opportunely such an interpretation might prove today! As a genius of musical portraiture, Prokofiev highlights the most characteristic features of the phenomenon he recreates, strengthening and exaggerating them, until he achieves a completely new quality of musical imagery. The melodic smoothness and evenness of Gregorian chant, recreated in the first movement of the *Symphony of Psalms*, is transformed by Prokofiev into almost lifeless, mechanical repetitiveness.

In the cantata *Alexander Nevsky* the Teutonic figurative domain is presented both statically, as the morph of the Teutonic yoke (“The Crusaders in Pskov”), and dynamically, as the morph of the enemy invasion (“The Battle on the Ice”). The figurative nature of both morphs is determined by the interaction between two system-defining elements: the intonational embryo in the brass instruments, and the “Peregrinus” chorus itself. The embryo, the initial measure of “The Crusaders in Pskov” (Example 4), includes a rolled-up form of the intonational ideas for several other elements. The rhythmic syncopation inside the measure in the first trombone and two of the horns presents a hint of the Sarabande in the “The Crusaders,” and in the rhythmically intensified version, it enters into a military, signal-like completion of the central element in both morphs: the enemy’s melody-signal (Example 5). The chromatic “slide” down in the trombone and trumpet grows into a *passus durisculus* (*c-sharp – c – b – b-flat – a – g-sharp – f-double sharp*) in the woodwinds and strings (see reh. 17) and provides the rhythmic foundation for the three-tone motive, a sort of leitmotif for all of the cantata’s Teutonic music (Example 6). The minor-second friction formed by the tonic *c-sharp minor* triad and the harmonic leading tone *b-sharp* indicate the presence of the

morpheme of dissonance. In terms of imagery, this is the main factor giving rise to the “mortal fear” evoked by the initial vertical chord structure in “The Crusaders in Pskov.” In “The Battle on the Ice,” this material transforms into an ostinato harmonic layer, formed by successions of the minor third and diminished fourth in the violas and the perfect fifth and tritone in the cellos and double basses. The overall musical fabric, here, is perceived as a chain of consonant harmonies in the *c-sharp-minor* triad and an acutely dissonant *b-sharp – e – f-sharp* chord based on the tritone (Example 7). The role of this harmonic complex is twofold: with its imitation of an unstopping clockwork mechanism, it recreates a genuine temporal process, but it also produces the spatial effect of an approaching object (in this case, the Teutonic cavalry “swine”). As a required element of the *morpheme of the event*, Prokofiev’s ostinato is provided as a succession of compact *harmonic verticals*. In Stravinsky, it is the result of polyphonic combination of *melodic horizontals*.

The second system-defining element of the morphs of the enemy yoke and enemy invasion, the “Peregrinus” chorus, is delivered in “The Crusaders in Pskov” in a manner similar to the chordal repetitions in the orchestral and choral parts in the finale of the *Symphony of Psalms*. Its first five measures consist of a *c-sharp minor* triad, formed by mutually complementary melodic lines in different groups of the chorus. The *morpheme of motion* is used here as a contrast to the rhythmic uniformity in the tenors and the rhythmic variability in the altos and basses. The groups in the chorus intone the beginning choral line at varying tempos, which prevents the Latin text from being properly perceived. With that, Prokofiev achieves its complete semantic devaluation: not only are the words sung incomprehensibly in meaning, the text itself is syntactically blurred by its polyphonic arrangement into two versions with different tempos. Such an interpretation of the Latin in the “Peregrinus” chorus was a completely intentional idea on the part of the composer. Especially meaningful in terms of working with the Latin text is the central fragment of the cantata, the scene depicting the duel between the Teutonic and Russian soldiers in “The Battle on the Ice.” At the moment the enemy camps clash, the Teutonic camp is represented by the heart-rending shouting in the chorus, chanting the sole intelligible phrase: “*Vincant arma crucifera! Hostis pereat!*” (“Victory to the arms that bear the cross! Death to

the enemies!”) The $d - e - f$ diatonic cluster in the chorus is heard clearly in the multilayer sonorant, coloristic texture of the whole, as the result of its rhythmically even, swift repetition (Example 8). It is in this tense sonic moment that the textural similarity between Prokofiev’s and Stravinsky’s scores is most evident.

The orchestral and choral variations on differently repeated melodies in the altos and basses of the chorus during the exposition to “The Crusaders in Pskov” prepare the ground for the appearance of a new signal-like melody (Example 5). This is the main, central morphic element of Teutonic imagery in the composition. Its melodic contour resembles the choral introduction to the first movement of Stravinsky’s *Symphony of Psalms*. Prokofiev’s and Stravinsky’s melodies have an *intonational evenness and structural symmetry* in common. Their intonational evenness is based on a repetition of seconds which descends, historically, from Gregorian chant. In Stravinsky, we can draw an imaginary line of symmetry between mm. 3 and 4; in Prokofiev – between mm. 2 and 3. Stravinsky’s symmetry rests on exact melodic repetition with asymmetrical rhythmic enlargements. Prokofiev achieves the effect of symmetry as the result of intervallic counterpoint,¹⁰ joining the first and second melodic pairs of measures into a single whole. The second half of Prokofiev’s melody, including its final military signal-like ascending leap by a fifth, can be considered a melody *prototype* for the morph of the enemy invasion from Shostakovich’s *Symphony No. 7* (Example 9).

In “The Battle on the Ice” the Teutonic imagery is enhanced with new features. *Passus duriusculus* transforms into a chain of descending choral seconds (see reh. 36 and 41). The main signal-like melody is compressed down to its second set of two measures, anticipating a tirata (Example 10). The internal repetition makes the greater part of this melodic transformation into almost a quotation of the choral melody from the first movement of the *Symphony of Psalms*. I must emphasize that Prokofiev’s use of baroque musical rhetoric accessories is more justified by the context than is Stravinsky’s. For instance, the *passus duriusculus* as a symbol of sorrow makes more complex the imagery and semantic context of the third movement of the *Symphony of Psalms*, lifting up praise to the Lord. In Prokofiev, the use of the *passus duriusculus* is directly connected to the role of Evil in the cantata’s artistic concept. The

same can be said about the tirata as an embodiment of the image of the arrow or the shot, and about the descending, sorrowful trochaic seconds in the chorus.

Shostakovich knew Stravinsky’s music well. This is confirmed not only by his participation in the legendary performance of “Les Noces” in 1926 [11, p. 362–363], but also by the four-hand piano arrangement of the *Symphony of Psalms* which he completed in the mid-1930s.¹¹ In a letter to Prokofiev about *Alexander Nevsky*, dated January 14, 1941, Shostakovich notes: “Despite a whole array of impressive moments, as a whole, I did not like this composition. It seems to me that it violates certain artistic norms. There is too much there that is physically loud, illustrative music. In particular, it seemed to me that many movements of the cantata end right at the beginning. The beginning of the battle and the entire song for the lower voice made a strong impression on me. Those movements are truly ingenious. Unfortunately, I cannot speak so about all the rest” [10, p. 109]. Shostakovich’s point of view certainly requires commentary. What was said is striking, but so is the manner in which it was done. The chosen tone of the letter inevitably draws us into the realm of the personal relationship between the two great Russian composers, which falls outside of the thematic bounds of this article. A substantive analysis of Shostakovich’s criticism permits us to divide the assessments into a negative and a positive group. The negative group includes some general aesthetic remarks (“violates certain artistic norms,” “too much ... physically loud, illustrative music”) and one comment on the compositional technique (“many movements of the cantata end right at the beginning”). The positive assessment has to do with particular sections in the work which Shostakovich recognizes as “truly ingenious.” When commenting on his remark about the compositional lack of development in certain sections, we must keep in mind the profound difference between the creative identities of the two contemporaries. To abstract in the extreme from the details of the specific musical texts, I would emphasize that Prokofiev’s musical imagery, due to the substantive and semantic certitude it displays from the start, demands smaller expanses of time for its development than does Shostakovich’s internally contradictory, ambivalent imagery. What ends when it has barely begun, in a different aesthetic paradigm, presents itself as an artistically self-sufficient whole. Shostakovich’s rebuke



regarding an excess of physically loud, illustrative music appears paradoxical if we consider his own experience in composing *Symphony No. 7*. Clearly, in *Alexander Nevsky* and in the episode of invasion from the first movement of *Symphony No. 7*, both Russian geniuses solve a similar artistic problem. Taking the *morpheme of the event* as their foundation, they recreate the universal Evil in the form of the morph of the enemy invasion. In both cases, illustrative elements, sound descriptiveness (or, more broadly, psychologically enriched tone painting), and also physical power and an unusually loud volume of sound provide the necessary conditions for achieving the desired artistic result.

In the positive portion of his assessment, Shostakovich mentions a fragment from the cantata *Alexander Nevsky* which exerted a direct influence on the invasion episode in *Symphony No. 7*. That is the final four measures of the introduction to “The Battle on the Ice.” Here, the main Teutonic signal-like melody sounds from a distance, in the muted trombones and English horn. In Prokofiev, the *morpheme of space* appears as a morph formed out of melodic contours (trombones and English horn) and a background pedal in the strings, the intonational foundation of which is the introductory chord from “The Crusaders in Pskov.” The transformation of this pedal into the ostinato “clock” element that is required by the *morpheme of the event* (*Moderato*, reh. 34) is a convincing example of the *polymorphic* musical fabric in Prokofiev.

Comparing the final measure and a half in Prokofiev’s main Teutonic melody and the initial two measures in Shostakovich’s melody for the invasion episode (Examples 5 and 9) reveals their obvious intonational kinship. By reducing the repetition of seconds to a minimum, Shostakovich provides his melody with a greater amount of forward motion. In terms of structure, it is a complexly organized, multi-element musical organism. It has three fundamental elements: the melodic second, representing the Gregorian elements perceptible in Prokofiev and Stravinsky; the military-signal fifth from the Prokofiev cantata’s main Teutonic melody; and the spondaic ending, related genetically to the repetitions in *Symphony of Psalms* and *Alexander Nevsky*. In mm. 6–8, a descending melodic motion over the range of a sixth is added to these elements. Its contextual role is to complete the previous melodic leap, based on expanding the military signal element to the interval of the sixth. Shostakovich

interprets in his own way the typical “leap-filling” approach to melodic development: the filling-in begins with the tone a third above the uppermost note in the leap.

The view of the intonational basis in the melody of the invasion episode I propose adds a new line to the existing picture.¹² The episode itself presents a classic example of the *morpheme of the event*, executed in the form of the morph of the enemy invasion. At its foundation there are two elements: a unison melody (performed by various strokes) in the orchestral strings and an ostinato rhythmic formula in the military drum.¹³ As the basis for a large-scale cycle of variations, both elements boast internal structural flexibility, an ambiguity that allows them to interact dynamically with each other. The eight-beat foundation in the military drum’s ostinato, even given its apparently square, march-like image, is internally mobile due to the rhythmic accents on weak beats. The main melody of the invasion episode is polymorphic in its nature. Its four intonational elements, as they interact with each other, shape new variants which are reflected as mirror images, reversed in terms of interval, structurally expanded, and truncated. Worthy of special attention is its chorale-like chordal closure, which L. Akopyan views as making a travesty of the texture in Bach chorales (!) [1, p. 206]. There can be no doubt about its origins. Moreover, it symbolizes the shift from what could figuratively be called the “individual” to the “collective,” the transition from the solo to the choral. Being theatrical in its nature, this shift reproduces in a small format the macro-shift in the dramaturgy of the entire invasion episode: the clash with the *melody of the obstacle* in reh. 45.¹⁴

The invasion episode as a compositional whole has been examined in terms of its genetic ties with the variations in the finale of Beethoven’s *Ninth Symphony* and Ravel’s *Bolero*. Artistic assessments of the episode have been far from unanimous. L. Akopyan, for example, describes the twelve variations of the invasion episode as a “series of exercises or etudes on elementary composition, which gradually grow more complicated, each solving a different technical problem” [1, p. 204]. In actuality, the gradual, stepwise textural-polyphonic and timbre-dynamic complexities and the growth of the musical fabric present the most striking and impressive way in which the invasion episode develops, but it is by no means the only way. From the point of view of the evolving imagery of the

whole, the gradual maturation of the antagonistic elements within it, which finally lead to its collapse, is of special interest. What grows from the nutritional medium of the simplest two-, three-, or four-tone ostinato motives as counterpoint to the melody of the invasion in variations 1 through 9 is the first forebear of the melody of the obstacle (Example 11). The two rhythmic variants in the leap of a fourth, filled in by a figure remarkably similar in its intonation to the chromatic “slide” down in the intonational embryo of “The Crusaders in Pskov” from *Alexander Nevsky* (Example 4), overlap contrapuntally with one another. The major seventh friction arising in the process presents a striking example of the morphic realization of the *morpheme of dissonance* in Shostakovich’s music. At the end of the tenth variation, the rhythmic variant of the leap filled in, which is almost identical to the melody of the obstacle, grows into its own initial phrase (see the horn line in the four measures prior to reh. 41). In the chorale-like concluding two measures of the eleventh and twelfth variations, the initial phrase of the melody of the obstacle is chanted by the high winds (see four measures before reh. 43 and three measures before reh. 45). Despite its intonational kinship with the melody of the invasion (the dotted rhythm, the spondaic endings), the melody of the obstacle is its structural opposite. The long four-measure monolithic phrases, uninterrupted by pauses and repeated precisely, enter into a conflictual dialogue with the melody of the invasion and destroy it from within. The initial execution of the melody of the obstacle is presented against the background of the chanted repetition of an *A-major* chord in the

greater part of the orchestra. The use of chordal repetition at the juncture, the moment of transition in the development of the form as a whole, brings the invasion episode closer to “The Battle on the Ice” and the fast episodes of the third movement of the *Symphony of Psalms*.

In terms of creative influence, the invasion episode from *Symphony No. 7* presents evidence that, after taking into account Stravinsky’s and Prokofiev’s musical endeavors, Shostakovich came up with an original artistic solution. The figuratively contrasting elements in the morph of the prayer ritual from the *Symphony of Psalms*, predicated on the conflictual interaction between the Russian and the Teutonic elements in *Alexander Nevsky*, appear in the invasion episode of *Symphony No. 7* as an internal contradiction, a polymorphic whole, based on the interpenetration of the *morpheme of the event* and the *Janus morpheme*.

The comparative morphological analysis taken up in this article is intended to expose those elements in a musical text which can lead to a more precise interpretation of its content. Sound constructions and their innate conceptuality which is associatively connected with human understanding of time and space, motion and events, play a crucial role in this attempt. Bringing into play the conceptual pair of “morph-morpheme” from linguistics helps make the verbal characterization of the musical imagery more flexible and natural. The subjectivity, and the tendency to fall short of the truth, which are inherent in any evaluative statement about music, are partially overcome as the result of the morpheme-morph “bridge” between the world of sounds and the world of words.

EXAMPLES

Example 1 Stravinsky, *Symphony of Psalms*.
Movement I, reh. 4, mm. 1–7, alto part

Tempo ♩ = 92

Example 2

Stravinsky, *Symphony of Psalms*.
Movement I, reh. 4, mm. 2–6

Tempo ♩ = 92



Example 3 Stravinsky, *Symphony of Psalms*.
Movement III, reh. 3, mm. 1–8

Example 4 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Crusaders in Pskov,” reh. 14, mm. 1–2

Example 5 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Crusaders in Pskov,” reh. 16, mm. 9–12

Example 6 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Crusaders in Pskov,” reh. 17, m. 1

Example 7 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Battle on the Ice,” reh. 34, mm. 1–2

Example 8 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Battle on the Ice,” reh. 43, mm. 1–2

Example 9 Shostakovich, *Symphony No. 7*.
Movement I, reh. 19, mm. 5–6

Example 10 Prokofiev, *Alexander Nevsky*.
“The Battle on the Ice,” reh. 35, mm. 1–5

Allegro moderato ♩ = 112

Example 11 Shostakovich. *Symphony No. 7*.
Movement I, reh. 38, m. 10

A tempo ♩ = 128

NOTES

¹ The concept of the St. Petersburg classic school was introduced in two prior publications [16; 17]. The initial idea for this article belongs to my teacher, Senior Doctor of Arts, Professor of the St. Petersburg State Conservatory Ivan Sergeyevich Fedoseyev. The active discussion of it was interrupted by the sudden death of my dear co-author in August, 2017.

² A detailed description of the biblical sources in the *Symphony of Psalms* is provided by Larisa Gerver [4, pp. 149–159].

³ The composer himself had this to say about the similarity: “I was not aware of Phrygian modes, Gregorian chants, Byzantinisms, or anything of the sort, while composing this music, though, of course, influences said to be denoted by such scriptwriters’ baggage-stickers may very well have been operative” [19, p. 77].

⁴ For more about the “ticking clock” image in Stravinsky and his contemporaries, see: [7, pp. 17–21].

⁵ One other textural element, the major second pedal *c – b-flat* in the cellos, is continued from the previous section.

⁶ On baroque rhetorical figures and their role in Stravinsky’s musical language, see: [8, pp. 100–115].

⁷ In his *Dialogues and a Diary*, Stravinsky declares: “The Psalms are poems of exaltation, but also of *anger, judgment, and even curse*. Although I regarded Psalm 150 as a song to be danced, as David danced before the Ark, I knew that I would have to treat it in an imperative way <...> The *Allegro* in Psalm 150 was inspired by a *vision of Elijah’s chariot* climbing towards the Heavens; never before had I written anything quite so literal as the triplets for horns and piano to suggest *the horses and chariot* [the emphasis is mine. – *V. G.*]” [19, pp. 76, 78].

⁸ As an aside, I want to note that in October 1994, the *Musical Times* magazine published a letter to the editor about a hypothesis by BBC Symphony Chorus soloist Morag Kerr regarding the origins of the text of “Peregrinus” in the cantata *Alexander Nevsky*. Kerr believes that Prokofiev inserted randomly selected words

from the Biblical text used in Stravinsky’s *Symphony of Psalms* into the initial choral phrase, which is repeated twice (later with small additions) [18, pp. 608–609].

⁹ I am grateful to Natalia Kuzmina for her assistance in the translation, interpretation and structural analysis of the initial stanza of the “Peregrinus” chorus. The idea she expressed, in a private conversation, that Prokofiev interprets this stanza as a simple folk verse (called in Russian a *chastushka*) certainly requires further elaboration.

¹⁰ Here, countermotion means the combination of retrograde motion and intervallic inversion.

¹¹ This arrangement was published in Vol. 114 of the *New Collected Works of Dmitri Shostakovich* (Moscow: DSCH, 2017).

¹² This has been examined in the extensive literature dedicated to *Symphony No. 7*: the preparation of the invasion melody in the exposition section of the first movement [3, p. 127 and on], and its possible external sources [1, pp. 205–206]. Figurative characterizations of the invasion melody are striking for their diverging points of view. These range from a “harmless, simple, slightly trite melody” (Alexander Dolzhansky), a march of mechanical dolls (Lev Danilevich), and a soldiers’ marching song (Marina Sabinina) to the direct opposite of Beethoven’s “theme of joy” (Levon Akopyan) and a symbol of German totalitarianism (Vera Valkova) (see: [12, p. 154; 15, p. 176; 1, p. 201; 3, p. 131 and on]).

¹³ Both elements have confused many Shostakovich researchers by to their outward unpretentiousness, bordering on simplicity. For example, Genrikh Orlov notices in the drum ostinato a “soulless, mechanical, even rhythm.” In his opinion, the melody in the strings, “meticulously beating on two-measure motifs <...> is curtailed by a crude, blunt, march-like chordal ending” [12, p. 153].

¹⁴ “One receives the impression that an avalanche rushing down a mountain slope at top speed has collided with an obstacle” [9, p. 87].



REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: Towards a Phenomenology of His Creative Work]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 464 p.
2. Alfeevskaya G. S. O «Simfonii psalmov» Stravinskogo (k probleme «neoklassitsizma») [About Stravinsky's *Symphony of Psalms* (Toward the Problem of "Neoclassicism")]. *I. F. Stravinskiy: stat'i i materialy* [I. F. Stravinsky: Articles and Materials]. Comp. by L. S. Dyachkova; Ed. by B. M. Yarustovskiy. Moscow, 1973, pp. 250–276.
3. Val'kova V. B. *Muzykal'nyy tematizm – myshlenie – kul'tura: monografiya* [Musical Thematicism – Thought – Culture: A Monograph]. Nizhny Novgorod: Publishing house of Nizhny Novgorod University, 1992. 163 p.
4. Gerver L. L. «Simfoniya psalmov» Stravinskogo kak «Pesn' stepény» [Stravinsky's *Symphony of Psalms* as a "Song of Degrees"]. *Nauchnyy Vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2016. No. 3 (26), pp. 149–159.
5. Glivinskiy V. K voprosu o morfologicheskom analize muzyki Stravinskogo [Towards a Morphological Analysis of Stravinsky's Music]. *Musicus*. 2018. No. 1 (53), pp. 25–30.
6. Glivinskiy V. K voprosu o morfologicheskom analize muzyki Stravinskogo [Towards a Morphological Analysis of Stravinsky's Music]. *Musicus*. 2018. No. 2 (54), pp. 34–39.
7. Glivinskiy V. Peterburgskiy mif i ego rol' v tvorcheskoy evolyutsii I. F. Stravinskogo [The St. Petersburg Myth and its Role in the Creative Evolution of I. F. Stravinsky]. *Muzikoznavchi studii: Zbirnik naukovykh prats'* [Musical Studies: Collected Scholarly Works]. Issue 9. Lutsk, 2012, pp. 6–46.
8. Glivinskiy V. V. *Elementy stilistiki barokko v muzykal'nom yazyke I. F. Stravinskogo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Elements of the Baroque Stylistic in the Musical Language of I. F. Stravinsky: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1989. 201 p.
9. Danilevich L. V. *D. Shostakovich* [D. Shostakovich]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1958. 196 p.
10. Krivtsova E. V. Prokofiev i Shostakovich: «Memuarnoe prikosnovenie» [Prokofiev and Shostakovich: A "Memorial Touch"]. *Shostakovich – Urtext* [Shostakovich – Urtext]. Ed. by M. P. Rakhmanova. Moscow, 2006, pp. 105–124.
11. Manulkina O. B. Stravinskiy. Perekrestki [Stravinsky. Intersections]. *Shostakovich v Leningradskoy konservatorii* [Shostakovich in the Leningrad Conservatory]. Vol. 3. Project author and comp. by L. G. Kovnatskaya. St. Petersburg, 2013, pp. 359–365.
12. Orlov G. A. *Simfonii Shostakovicha* [Shostakovich's Symphonies]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 324 p.
13. Prokofiev S., Myaskovskiy N. *Perepiska* [Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 600 p.
14. *Prokofiev o Prokofieve: stat'i, interv'yu* [Prokofiev About Prokofiev: Articles and Interviews]. Comp. by V. P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 286 p.
15. Sabinina M. D. *Shostakovich – simfonist* [D. Shostakovich – The Symphonist]. Moscow: Muzyka, 1976. 477 p.
16. Glivinsky V. & Fedoseyev I. The Creative Archetypes of the Classic Composers' Schools. *European Journal of Arts*. 2016. Vol. 3, pp. 24–31.
17. Glivinsky V. & Fedoseyev I. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? *European Journal of Arts*. 2016. Vol. 1, pp. 14–20.
18. Kerr M. Prokofiev and His Cymbals. *The Musical Times*. Oct., 1994. Vol. 135, No. 1820, pp. 608–609.
19. Stravinsky I. & Craft R. *Dialogues and A Diary*. DOUBLEDAY & COMPANY, INC.: Garden City, New York, 1963. 280 p.

About the author:

Valery V. Glivinsky, Dr.Sci. (Arts), website: <http://valeryglivinsky.academia.edu> (11235, Brooklyn, New York, USA), **ORCID: 0000-0001-6402-0682**, val@glivinski.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 464 с.
2. Алфеевская Г. С. О «Симфонии псалмов» Стравинского (к проблеме «неоклассицизма») // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 250–276.
3. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1992. 163 с.
4. Гервер Л. Л. «Симфония псалмов» Стравинского как «Песнь степеней» // Научный Вестник Московской консерватории. 2016. № 3 (26). С. 149–159.
5. Гливинский В. В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 1 (53). С. 25–30.
6. Гливинский В. В. К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского // Musicus. 2018. № 2 (54). С. 34–39.
7. Гливинский В. В. Петербургский миф и его роль в творческой эволюции И. Ф. Стравинского // Музикознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип. 9. Луцьк, 2012. С. 6–46.
8. Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в музыкальном языке И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1989. 201 с.
9. Данилевич Л. В. Д. Шостакович. М.: Советский композитор, 1958. 196 с.
10. Кривцова Е. В. Прокофьев и Шостакович: «Мемуарное прикосновение» // Шостакович – Urtext / ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2006. С. 105–124.
11. Манулкина О. Б. Стравинский. Перекрестки // Шостакович в Ленинградской консерватории. Т. 3 / авт. проекта и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2013. С. 359–365.
12. Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз, 1961. 324 с.
13. Прокофьев С., Мясковский Н. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
14. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 286 с.
15. Сабина М. Д. Шостакович – симфонист. М.: Музыка, 1976. 477 с.
16. Glivinsky V. & Fedoseyev I. The Creative Archetypes of the Classic Composers' Schools // European Journal of Arts. 2016. Vol. 3, pp. 24–31.
17. Glivinsky V. & Fedoseyev I. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? // European Journal of Arts. 2016. Vol. 1, pp. 14–20.
18. Kerr M. Prokofiev and His Cymbals // The Musical Times. Oct., 1994. Vol. 135, No. 1820, pp. 608–609.
19. Stravinsky I. & Craft R. Dialogues and A Diary. DOUBLEDAY & COMPANY, INC.: Garden City, New York, 1963. 280 p.

Об авторе:

Гливинский Валерий Викторович, доктор искусствоведения, вебсайт:

<http://valeryglivinsky.academia.edu> (11235, г. Бруклин, Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),

ORCID: 0000-0001-6402-0682, val@glivinski.com





А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Центр комплексных художественных исследований
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**Мир и человек начала XX века
в зеркале музыкального искусства России.
Очерк первый**

В начале первого из серии очерков, посвящённых проблеме отображения человека в музыкальном искусстве, предлагается периодизация художественного творчества, обосновываются понятия Классической эпохи и эпохи Модерн, что позволяет рассмотреть их взаимодействие в период 1890–1920-х годов. Далее они именуется началом XX века. При изучении музыкального искусства России указанного времени подразумевается её статус многонациональной державы, что было унаследовано советским государством. По этой причине в анализ вовлекаются артефакты, относящиеся не только к русской, но и к другим композиторским школам (главным образом Украины, Прибалтики и Закавказья). При этом не проводится водораздел между творчеством дореволюционных и послереволюционных лет, так что на равных правах анализируются произведения, принадлежащие Чайковскому и Римскому-Корсакову, Скрябину и Рахманинову, Стравинскому и Прокофьеву, Шостаковичу и Давиденко, Витолу и Комитасу, а также многим другим. Воссоздавая посредством осмысления этого материала художественную картину мира, автор одним из важнейших бытийных процессов называет коренное обновление и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов. Свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, новаций. Это был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот. В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путём резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершён прорыв в качественно новую жизненную реальность, сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательного-эмоционального настроения. Всё это рассматривается через анализ образных линий, связанных с категориями макрокосмоса и микромира, юношеской тематики, неофольклоризма, деятельно-преобразующих инициатив в ипостасях героики и динамизма.

Ключевые слова: музыка начала XX века, Классическая эпоха, Модерн.

Для цитирования / For citation: Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 89–97.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.089-097.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Center for Comprehensive Art Studies
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru*

**The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century
Reflected by the Art of Music in Russia.
First Essay**

In the beginning of the first of a series of essays devoted to the issue of the reflection of the human being in the art of music, there is a proposition of a periodization of art, the concepts of the Classical Era and the Modern Era are substantiated, which makes it possible to examine their interaction during the period between the 1890s and the 1920s. Subsequently they are manifested in the beginning of the 20th century. When studying the art of music in Russia of the indicated time periods, we must presume its status of a multinational state, which was inherited by the Soviet state. For this reason, the analysis draws in artefacts pertaining not only to the Russian compositional school, but also to

those of other peoples (chiefly, those of the Ukraine, the Baltic countries and the Trans-Caucasus). At the same time, there is no dividing line presented between the musical legacy of the pre-revolutionary and the post-revolutionary periods, so the musical compositions of Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov, Scriabin and Rachmaninoff, Stravinsky and Prokofiev, Shostakovich and Davidenko, Vitols and Komitas, as well as many others are analyzed on an equal footing. While recreating the artistic picture of the world by means of comprehension of this material, the author deems the radical innovation and cardinal spreading of living horizons to be one of the most important existential processes. The 20th century began its evolution with a most intensive production of ideas, discoveries and innovations. This was a real boom of modernization, a truly revolutionary upheaval. In the context of the headlong expansion of the Modern Era the overcoming of inertia frequently presumed a challenge to the past, a break with it, or its subversion. By means of a harsh dismantlement of previous perceptions and notions, at times through considerable expenditures a breakthrough was made into a qualitatively new living reality, a principally different type of world perception, psychology, motional-emotional attitude was created. All of this is viewed through analysis of image-related lines connected with the categories of the macrocosm and the microcosm, youthful subject matter, neo-folklorism, active-transforming initiatives in the hypostases of heroism and dynamism.

Keywords: music of the beginning of the 20th century, the classical era, the modern style.

Насколько можно понять, мы находимся сегодня в преддверии нового исторического измерения. То, что устанавливалось на заре XX века, по-видимому, приближается ныне к своему эволюционному завершению. И думается, что в совсем недалёком будущем мы, вероятно, со всё большей отчётливостью сможем увидеть контуры иного времени. Вот что побуждает обратиться к осмыслению того, что происходило около столетия назад, когда закладывался фундамент ещё продолжающей существовать современной эпохи. Но прежде необходимо оговорить те понятия и определения, которые будут фигурировать в ходе последующего изложения.

Новое время в исторической науке принято исчислять с эпохи Возрождения. Вслед за ней последовала эпоха Барокко, а далее начиналось то, что обозначим *Классической эпохой*. Такое наименование правомерно, поскольку именно в ходе её эволюции в различных видах искусства сложились основополагающие формы и жанры. Если придерживаться традиционной хронологии, то Классическую эпоху составили два историко-художественных измерения, получившие давно установившиеся названия: Просвещение (вторая половина XVIII века) и Романтизм, под которым обычно имеют в виду всё XIX столетие. Но здесь сразу же требуются существенные поправки.

Эпоха Просвещения распадается на два составляющих её периода приблизительно сорокалетней протяжённости: Раннее Просвещение (примерно 1730–1760-е годы) и собственно Просвещение, или Высокое и Позднее Просвещение (1770–1800-е), где Высокому Просвещению отводятся 1770–1780-е годы, а Позднему – 1790–1800-е. Романтизм в

прямом соответствии этому обозначению занимает следующий сорокалетний период (1810–1840-е годы), переходя в тот период, который мы всё чаще именуем Постромантизмом (1850–1880-е), поскольку сугубо романтические проявления на данном этапе отошли в искусстве на второй план. После этого эволюция Классической эпохи завершилась ещё на протяжении почти сорокалетия (1890–1920-е годы), и здесь мы непосредственно соприкасаемся с тем временем, которое будет предметом рассмотрения предлагаемых очерков. Сразу же проведём необходимую параллель.

Как на этапе 1730–1760-х годов исторически совмещались завершавшая свою эволюцию эпоха Барокко и нарождавшаяся Классическая эпоха (в контурах Раннего Просвещения), так и в 1890–1920-е годы «сходившая со сцены» Классическая эпоха находилась в непосредственном взаимодействии с формирувавшейся тогда текущей ныне эпохой. Эту эпоху, пришедшую на смену Классической, резонно именовать как *Модерн* хотя бы на том основании, что с начала XX века самое широкое распространение получили термины *модерн*, *стиль модерн*, *модернизм* (в русскоязычном обиходе 1920-х годов – *современничество*). Данная эпоха после 1890–1920-х годов прошла в своей эволюции такие большие периоды, как *середина XX столетия* (1930–1950-е), его *вторая половина* (1960–1980-е), а 1990-е открыли нынешний этап (*рубеж XX–XXI века*), который нередко обозначают как *Постмодерн*.

Если следовать исторической логике, то исходя из тридцатилетней протяжённости предыдущих периодов, этот этап близится к завершению, и с 2020-х годов должен начаться период перехода от Модерна к следующей эпохе. Имя её, возможно,



будет *Информ* – ввиду стремительно нарастающей значимости всякого рода цифровых, виртуальных и кластерных технологий. И если Возрождение, Барокко и Классическая эпоха составили эру Нового времени, то с Модерна своё исчисление повело *Новейшее время*.

Обрисовав ретроспективу и перспективу смены эпох, вернёмся к зоне стыка Классической эпохи и Модерна: итак, 1890–1920-е годы, которые в последующем будем именовать как *начало XX века*. Пользоваться этим обозначением будем только из соображений краткости, так как точнее было бы обозначение *рубеж XIX–XX и начало XX века*. Рубеж XIX–XX века – это 1890–1900-е годы, когда явственно современное заявляло о себе только в виде отдельных элементов, а превалировало то, что соответствовало поздней стадии Классической эпохи, поэтому справедливо говорят о *позднеклассическом искусстве*. Столь же правомерен и термин *позднеромантический стиль* – ввиду того, что в эти десятилетия, после Постромантизма с характерным для него доминированием реалистических тенденций, с новой силой заявили о себе романтические устремления. Собственно *начало XX века* – это 1910–1920-е годы, когда бурный прорыв новейших художественных форм со всей очевидностью знаменовал выход Модерна на историческую арену. На этой стадии, отгесняя всё позднеромантическое, в искусстве безусловно главенствовал тот стиль, который можно назвать раннесовременным (подобно раннеклассическому стилю в фазе перехода от Барокко к Классической эпохе). И сразу же условимся, что употребление понятий *раннесовременный* (или шире – *современный*) подразумевает в данной работе соотносённость с художественным творчеством первого периода Модерна (1890–1920-е годы).

Напомним терминологическую цепочку, звенья которой могут понадобиться в ходе последующего изложения:

- Новое время и Новейшее время;
- Классическая эпоха и Модерн;
- рубеж XIX–XX века и начало XX века;
- классическое, позднеклассическое (или позднеромантическое) и раннесовременное, современное.

Присоединим к этому следующие соображения. Рассматривая музыкальное искусство России начала XX века, будем подразумевать её в статусе многонациональной державы, что затем было унаследовано советским государством. Таким образом, в анализ вовлекаются артефакты, принадлежащие не только русской, но и другим ком-

позиторским школам (главным образом Украины, Прибалтики и Закавказья). При этом не проводится некий водораздел между творчеством дооктябрьских и послеоктябрьских лет.

Преследуя цель когнитивного осмысления избранного материала, автор посчитал необходимым исключить аналитическую аргументацию, чтобы построить изложение в компактной, предельно обобщённой форме, целиком сосредоточившись на моделировании художественной картины, то есть на выяснении вопроса, каким можно представить облик мира и человека начала XX века через призму музыкально-художественного творчества того времени.

Исходя из той же установки на краткость и обобщённость рассмотрения, позволим себе отвлечься от эволюционных подробностей и рассмотреть исторический процесс как бы спрессованным в некую одномоментную целостность, именуемую началом XX века. (При желании читатель сможет удовлетворить возникший интерес и получить необходимую информацию в двух книгах автора: [6; 7].)

Касаясь предлагаемого типа осмысления музыкального материала, заметим, что в последнее время внимание искусствоведения всё больше привлекает проблема создания художественной картины мира. Речь идёт о формировании знания о человеке и окружающей его действительности, исходя из образно-семантической системы искусства, которое рассматривается как своеобразное и важнейшее свидетельство породившей его эпохи. Избирая в качестве конкретного материала для реконструкции художественной картины мира отечественную музыку начала XX века, можно констатировать, что, с одной стороны, это актуальный пласт культуры, поскольку он является составной частью текущей ныне эпохи и возникшие тогда творческие идеи оказывают своё плодотворное воздействие на художественную практику вплоть до настоящего времени. С другой стороны, это художественный объект, находящийся на достаточном историческом отдалении и потому вполне отстоявшийся для восприятия и объективных оценок.

Особенности искусства этого периода определялись тем, что оно оказалось на пересечении двух эпох – завершавшей своё развитие Классической эпохи и начинавшей свою эволюцию нынешней эпохи. И суть процессов в этой хронологической зоне, протянувшейся с 1890-х по 1920-е годы, состояла прежде всего в переходе от классики к современности. Основной водораздел внутри периода

приходится на самое начало 1910-х годов, когда в художественном творчестве произошёл коренной перелом. Этим объясняется явственное расчленение на два этапа: 1890–1900-е и 1910–1920-е годы. На первой из этих стадий черты современного музыкального языка складывались и накапливались под эгидой классической системы мышления, на второй стадии происходит стремительное развёртывание современного стиля, а классическая стилистика оказывается на вторых ролях.

Какими же предстают мир и человек начала XX века в зеркале отечественной музыки этого времени? Осмысливая данную проблему посредством анализа соответствующих артефактов, можно прийти к выводу, что в самом крупном плане суть происшедшего в те времена так или иначе сводилась к трём магистральным процессам:

- коренное обновление бытия и кардинальное раздвижение жизненных горизонтов;
- стремление к всемерному высвобождению и раскрепощению во всевозможных формах и в самых различных направлениях;
- вытеснение классической концепции мира и человека.

Переходя к рассмотрению первого из этих процессов, состоявшего в *коренном обновлении бытия и кардинальном раздвижении горизонтов*, находим, что свою эволюцию XX столетие начинало с интенсивнейшего продуцирования идей, открытий, инициатив, новаций. Это был настоящий бум модернизации, поистине революционный переворот. В контексте бурной экспансии Модерна преодоление инерции нередко означало вызов прошлому, разрыв с ним, его ниспровержение. Путём резкого слома прежних представлений и установок, подчас ценой немалых издержек был совершён прорыв в качественно новую жизненную реальность, сложился принципиально иной тип мироощущения, психологии, двигательного-эмоционального настроения.

Чрезвычайно расширились границы мыслимого и возможного, что заметнее всего сказалось в пристальном внимании к сфере «макро» и «микро», то есть к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров существования. Что касается *макрокосмоса*, то, не довольствуясь обыденным знанием о себе, человек стремился внутренним взором проникнуть в изначальные глубины своего «я», осознать себя в сродстве с великой стихией всеобщей материи и ощутить себя её неотъемлемой частицей.

Формой связи с всеприродным космосом становится *пантеизм*, представленный в массе градаций. Из более обычных его проявлений – круг эмоций,

возникающих в ситуации, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, проникается им в благостном созерцании до иллюзии слияния с ним (Прелюдии С. Рахманинова *G dur* и *gis moll* op. 35 № 5, № 12; Десятая соната А. Скрябина). Иная категория – «естественный человек», произрастающий в природной среде, неотрывный от неё, что чаще всего присуще младенцу (песни Комитаса «Ручеёк», «Куропаточка») или «язычнику» (балет И. Стравинского «Весна священная»). Предельная форма пантеистического мироощущения связана с настолько глубоким погружением во всеобщую материю, что происходит растворение человеческого в ней (симфоническая картина А. Лядова «Волшебное озеро», прокофьевский Этюд op. 2 № 1).

Понятно, что в подобных случаях всё наполняется бликами, звуками и голосами природы: дыхание земли и брожение её соков, колыхание воздуха, журчание воды, весенняя капель, шелест листьев, трепетная вибрация света, радужные переливы цветового спектра, гуканье и рык существ, обитающих в дикой лесной глуши, и в особом изобилии – птичий гомон, щебет, пересвист, клёкот, трели, до фантастичности причудливые рулады, фиоритуры, выщёлквания. Именно в соприкосновении с пантеистической стихией делались попытки проникнуть в сокровенное таинство зарождения жизни. Обязательной предпосылкой становления этого феномена является особого рода плодоносное насыщение, доводимое до грани избыточности, до ощущения непомерной физической тяжести, переполняющей всё существо, чему сопутствует состояние напряжённой томительности, тревожной затаённости и телесно-психологического оцепенения или дрёмы-забытья в ожидании канунов рождения новой жизни.

Общий тонус может быть в таких случаях и относительно светлым (средний раздел II части Третьей симфонии Р. Глиэра), однако гораздо достовернее сумеречно-затемнённая атмосфера и щемяще-скорбный оттенок (сцена «Вешние хороводы» из балета И. Стравинского «Весна священная»).

Подчас обнаруживалось стремление проследить все основные стадии процесса – от вынашивания плода в животворящем чреве матери-природы до собственно акта жизнерождения, когда всё более мучительные напряжения, истома позывов и схваток на болевом пределе и с нестерпимой экспрессией стонов, вскрикиваний, хрипящего дыхания приводят, наконец, к желанному отторжению.

Благодаря возникшему чувству соприродности интуиция не раз подталкивала к осознанию взаимосвязанности всего сущего, к мысли о включённости



человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринимается как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое. Более того, неоднократно возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы к переменам в человеческом мире исходят из недр всеобщей материи. Создавалось впечатление, что существуют некие подземные силы, творящие новое, которое рано или поздно выходит на поверхность бытия (балет И. Стравинского «Жар-птица»). Прослушивалась и такая идея: всё, что позже являет себя в человеческой натуре, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы. В буйстве своих первозданных сил она в том числе способна породить и неистовство агрессивного разгула, далёким предвосхищением чего служат гортанный птичий клёкот, устрашающий высвист, звериный выкрик и клокочущая магма первородной энергии (балет И. Стравинского «Весна священная»).

Высшим завоеванием в постижении макросферы следует считать восхождение к вневременным и надпространственным категориям. В определённой степени подобное прочитывалось в предельных вариантах пантеистической концепции, когда мир воспринимался как внеличная стихия, извечно-нескончаемая в своей безбрежности и всеобщности.

Прикосновение к вечности чаще всего оказывалось возможным в случае, если удавалось подняться к высотам духовности, что означало отрешение от тлена и суеты, погружение в сокровенные думы о непреходящем (культовая музыка с такими образцами, как «Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова и «Грузинская литургия» З. Палиашвили).

Другой путь – стремление опереться на твердыни духа, уходящего в глубинную почву европейской цивилизации, в которой видится нечто величественное и неподвластное времени (органичное необарокко прибалтийских композиторов – например, М. Чюрлёниса и П. Сюдэ). Иногда доводилось достигать причастия и к некоей высшей мудрости, то есть одновременно приникнуть и к вечности, и к бесконечности. Тогда открывались безмерные глубины и безбрежные дали мироздания с его растекающимся, неизбывно струящимся хронотопом, в котором бестелесно витает возвышенный дух человеческий (отдельные песни и хоры Комитаса).

Параллельно прорыву в макросферу возникает прямо противоположное стремление проникнуть в сущность *микрпроцессов*. Пытливому взору от-

крывалась своего рода атомистика жизни, её элементарная материя, эмбриональные формы, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении, обновлении.

Но самым важным было желание добраться до «дна» человеческой природы, понять её изначальную праоснову, нащупать те «молекулы», на базе которых формируются эмоции, мысли, действия, что означало бы возможность моделировать *сферу подсознания*.

Сложилось два основных метода её исследования:

- через скрупулёзнейший самоанализ истинно-рафинированного внутреннего мира индивида (Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты А. Скрябина, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из оп. 58, 59, 63, 65, 71, 73);

- через погружение в глубины сугубо почвенной народно-национальной природы, подчас заведомо «дремучей» в своей неодухотворённости (отдельные эпизоды балетов И. Стравинского «Петрушка», «Весна священная» и его симфонической поэмы «Песнь соловья»).

В первом случае перед нами типичный поток сознания, хотя точнее было бы говорить о потоке подсознания (обычно именно это и подразумевается в истолковании данного термина). В основе всего лежат ощущения, понимаемые в самом узком и прямом значении слова, и всё соткано из их вибрации, переливов, брожения. Если говорить более конкретно, это блики мимолётных настроений, безотчётных влечений, инстинктивных стремлений, смутных побуждений-позывов, а также спонтанное реагирование, чувственная истома, блуждания и витания неясных эмоций. Столь многоликая смесь живёт по только ей ведомым законам. Вспышки активности и статика стояния, всплески и опадания, слабые мерцания и бурные набухания – всё это лишено ясной мотивированности, осязаемых причинно-следственных связей, целей и смыслов, ведёт самопроизвольное существование, отличается фрагментарностью, чрезвычайной капризностью и хаотичностью. Именно полной произвольностью, а также труднопознаваемостью подобного микрокосмоса определяется его исключительная сложность. Вот откуда зыбкость, призрачность, неуловимость, зашифрованность и таинственность.

Во втором случае в качестве объектов избираются особые состояния: дрёма, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягченности, «утробного»

брожения. Возникает призрачно-ирреальная атмосфера, напоминающая расплывчатое, аморфное, туманное марево, в которой и разворачивается сокровенное, непостижимое – жизнь инстинктов, совершающаяся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «внутри». Субстрат этой слепой материи составляют всевозможные заклички, заговаривания и заклинания, заповедные зовы, таинственные шорохи, непроизвольные вздрагивания и невнятные урчания, магия гаданий, ворожбы, колдовства. За творимым первозданно-дикивинным действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью угадывается сокровенная лирика томления инстинктов, мерцания их загадочного существования.

При всём различии методов художественного проникновения и его объектов (интеллектуально-изысканное и огрублённое, «языческое») совершенно очевидно сходство в главном: в обоих случаях перед нами – жизнь подсознания. На передний план выдвигаются первичные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Психоанализ изначальных ощущений, углубление в область интуитивно-рефлекторного уводили в туманности иррационализма, в едва ли не тупиковую плоскость слишком специфического и особенного, однако была своя закономерность в том, что на данной ступени человеческого развития стало возможным и необходимым столь настойчивое вслушивание-вчувствование в потаённый, ускользающий от контроля разума мир происходящего в «дебрях» духа и тела.

Самым отчётливым образом коренное обновление сказалось в появлении качественно новых человеческих типажей. И прежде всего среди них нужно выделить фигуру отрока-юноши, поскольку он олицетворял собой начальную фазу нарождавшейся эпохи.

Этим же объясняется исключительная распространённость в начале XX века состояний и настроений, характерных для *детства и юности*:

– балет «Щелкунчик» и опера «Иоланта» П. Чайковского, опера «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова;

– ряд эпизодов в оркестровой фантазии «Фейерверк», балете «Петрушка» и симфонической поэме «Песнь соловья» И. Стравинского;

– фортепианные сборники Десять пьес op. 12 и «Мимолётности», Первый фортепианный и Первый скрипичный концерты, Первая симфония и опера «Любовь к трём апельсинам» С. Прокофьева;

– 24 прелюдии для фортепиано, Первая симфония и Первый фортепианный концерт Д. Шостаковича;

– вокально-симфоническая баллада «О деве света Илманейтси» Р. Тобиаса, отдельные фортепианные пьесы М. Чюрлёниса, детские песни Комитаса и т. д.

Пытаясь набросать обобщённый портрет, сталкиваемся с определёнными затруднениями, состоящими в том, что это юное существо представало в градациях от младенчества до молодости, и потому вид его был весьма разноликим. На одном полюсе – обаятельнейший инфантилизм с его особой хрупкостью и родниковой чистотой, с его простодушием, наивной безыскусностью, незащищённостью и трогательной доверчивостью. На другом – горячая и нетерпеливая жажда юношеского самоутверждения, которое реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через неудержимое стремление вдаль и ввысь, через дух дерзаний, настойчивых преодолений, что сопровождается почти неизбежными издержками в виде чисто подростковой угловатости и задиристой бравады, а подчас и воинственного вызова.

Однако при всех различиях почти неизменно присутствовали такие качества, как игровая настроенность и мечтательность. Присущая этому возрасту склонность к игровой стихии проявляла себя весьма многообразно. Прежде всего следует отметить исключительную живость темперамента, другими словами – бурлящую энергию, неутомимость, задор. Движения отличаются возбуждённостью, торопливостью, нередко превращаясь в бег, вихревой взлёт, приобретая порой скачущий характер (стремглав, вприпрыжку). Этому часто сопутствует атмосфера шутливости, шалостей, озорства с характерно шумной и звонкой нотой. Специфический поворот – игры в старину с инсценированием дворцовой жизни, с имитацией галантных манер, светского шарма, не без доли забавной церемонности и в бутафорском облачении. Наконец, достаточно часто наблюдается присутствие сказочного антуража, без которого немислимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам.

Со сказочно-фантастическим элементом нередко соприкасалось и второе из названных качеств – мечтательность. Имеются в виду ситуации, когда «очарованная душа», трепетно внимающая миражам воображения, пребывает в завораживающем забытьи, витая в воздушных замках иллюзорного мира. Другой из предельных вариантов романтики

грёз выглядит следующим образом: лирическая эмоция, становясь всё более невесомой и окрылённой, воспаряет всё выше и в конце концов как бы зависает над временем и пространством. Надо ли говорить, насколько раздвигались границы возможного благодаря цветению микрокосмоса юной души.

Не менее заметно, но совсем по-другому происходило это и в результате выдвижения нового *народно-национального характера*. В сравнении с прежним своим состоянием менялся он в основном по двум противоположным направлениям. С одной стороны, появлялись черты психологической усложнённости, богатейшей эмоциональной нюансировки, утончённости, даже изысканности, что характеризовало облик на редкость одухотворённый, возвышенно-благородный, а для окраин Российской империи в сочетании с этической приподнятостью обычно связывалось с идеей становления национального самосознания (фольклорные обработки Д. Аракишвили, Комитаса, Н. Леонтовича, А. Спендиарова). С другой стороны, на передний план выходило нечто нарочито терпкое, кряжистое, угловатое. Взыграла сугубо материальная плоть – грубая, неприкрашенная, прямолинейно-опрошённая. В ход пошли зычный, горланый выкрик, разбитной тон, всякого рода вульгаризмы, жаргон – словом, расцветает некий площадной стиль. Так во всеуслышание заявила о себе мужицкая «сермяга», но ещё более – просторечная слободская среда, городская толпа, мещански-обывательская стихия, жизнь улицы, ярмарки, подворотни.

По-разному можно относиться к этому мутному, сомнительному, сниженному потоку, но одного отрицать невозможно: на поверхность жизни поднялись типажи яркие, колоритные, своеобразные, дразнящие своей пикантностью (из произведений И. Стравинского – балет «Петрушка», музыкально-театральные представления «Байка» и «История солдата», первая из Трёх пьес для струнного квартета).

С огрублением народного характера был связан и более глубинный процесс – обнажение корневых, изначальных свойств человеческой природы. В её структуре неожиданно обнаруживается феномен первозданности и в чём-то возрождается, казалось бы, безвозвратно исчезнувшее язычество (балет И. Стравинского «Весна священная», «Скифская сюита» С. Прокофьева). Оказывается, сохранилась ещё нетронутая глухомань, где гнездится жизнь первородных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих слепое, неосмысленное существование,

то есть пребывающих в состоянии варварства. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, ворожит, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов. В конечном счёте за всем этим, с одной стороны, стояло нецивилизованное, «неотёсанное», фовистски-неодухотворённое в человеческой природе (чаще всего родом из дремучей, медвежьей Руси), а с другой – скрывалось нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён, связывающее нынешнего человека с исконно-глубинной субстанцией.

Нарождавшейся эпохе был в высшей степени свойствен деятельно-преобразующий характер. Сильнейший приток жизненной активности с наибольшей отчётливостью предстал в двух ипостасях – через героику и динамизм.

Никогда прежде не наблюдалось в отечественной истории столь мощного разворота *героического потенциала*. Следует по достоинству оценить и разнообразие его проявлений. Поначалу выдвинулась концепция репрезентативного, героико-лирического плана:

– Четвёртая симфония и кантата «По прочтении псалма» С. Танеева;

– Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония и Виолончельная соната, ряд фортепианных пьес, подобных Прелюдии *g moll* op. 23 № 5 или Этюду-картине *D dur* op. 39 № 9 С. Рахманинова;

– Вторая и Третья симфонии, «Поэма экстаза» и «Прометей» А. Скрябина.

Отправным моментом этой концепции становится атмосфера тревог, столкновений, грозных накатов и бушеваний. Человек безбоязненно бросается в пучину жизненных бурь и ведёт победоносную схватку с окружающей стихией. То была натура дерзая и дерзновенная, она как бы олицетворяла собой веление самой Истории – вот откуда впечатляющая импозантность, приподнятость высказывания, основанного на ораторском провозглашении, отсюда же особая укрупнённость с тяготением к грандиозности и глобальному размаху («гражданин планеты»), вещающий от имени всего человечества). В глубинах этой гордой и могущественной природы произрастает сыновнее чувство Родины, либо благоухает «сад души» (изысканная интимная лирика неги и томления). И можно только удивляться тому, как причудливо, но совершенно органично соединялось индивидуально-субъективное и социально значимое, всеобщее. Так складывалась практически

идеальная модель внеобыденного, неординарного существования по самой высокой мере: личность, пребывающая в цветении сил, располагающая всем богатством жизненных проявлений, наделённая красотой и благородством, в равной мере способная к героическому деянию и нежнейшему лиризму.

Несколько позднее, в достаточно отчётливой оппозиции к героико-лирической концепции выдвинулся тип героики, в котором совершенно снимается публицистический элемент, ораторский пафос, а тем более какая-либо декларативность или мечтательность, и на передний план выходит энергия непосредственного действия. Всё наполняется реальным активизмом, обретает силовую насыщенность и конкретное целеполагание, ввиду чего нередко возникают переключки с проявлениями современного динамизма (Вторая симфония, Вторая и Третья фортепианные сонаты С. Прокофьева). Кроме того, необходимо отметить ярко выраженный экспансивный оттенок с различной степенью бурного натиска, воинственности, дерзости, вызова, чему отвечали угловато-резкий характер, подчеркнутая жёсткость и острота, так что в ряде

случаев уже не приходится говорить о благородстве, красоте, привлекательности.

Отдельное место заняла революционная героика, которая также продвигалась от романтизированного восприятия мятежно-бунтарской стихии (хоры Э. Дарзиньша «Идём вместе» и «Сломанные сосны», фортепианная поэма Н. Метнера «Отрывок из трагедии») к реальному её наполнению (песни пролетарской борьбы и песни Гражданской войны, массовые жанры 1920-х годов, представленные, например, в творчестве А. Давиденко). Конечные устремления состояли в том, чтобы вдохнуть дух коллективизма, суровой дисциплины и решимости к преодолению, внедрить в сознание масс волевой призыв и властный императив, что закономерно повлекло за собой обнажение агитационно-пропагандистской функции. Можно как угодно относиться к идее революционного преобразования мира и к тому, как протекала её реализация, однако невозможно отрицать, что в те десятилетия (подобно всей героической эпопее начала XX века) эта идея была объективно закономерной, многое определившей в дальнейшем историческом пути нашей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю. А. Революция и литература. Л.: Наука, 1969. 391 с.
2. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
3. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
4. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2017. 276 с.
5. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
6. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
7. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
8. Друскин М. С. Игорь Стравинский // Собр. соч. В 7 т. Т. 4. СПб., 2009. С. 31–286.
9. Курченко А. П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 170–195.
10. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997. 874 с.
11. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
12. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale" // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
13. Fanning D. Shostakovich Studies. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
14. Ivanova A. Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
15. Milner J. Russian Revolutionary Art. London: Oresko Books, 1979. 196 p.
16. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press, 2003. 390 p.
17. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
18. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.



19. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
20. Wood P. *The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



REFERENCES



1. Andreev Yu. A. *Revolyutsiya i literatura* [Revolution and Literature]. Leningrad: Nauka, 1969. 391 p.
2. Asaf'ev B. V. *O muzyke XX veka* [On 20th Century Music]. Leningrad: Muzyka, 1982. 260 p.
3. Bryantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p.
4. Val'kova V. B. *S. V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva* [S. V. Rachmaninov: Chronicle of his Life and Artistic Legacy]. Tambov: Publisher R. V. Pershin, 2017. 276 p.
5. Demchenko A. I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". The Experience of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor, 2000. 96 p.
6. Demchenko A. I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [The Picture of the World in the Musical Art of Russia in the Early 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2005. 264 p.
7. Demchenko A. I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
8. Druskin M. S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. *Sobr. soch. V 7 t. T. 4* [Coll. Op. In 7 Vol. Vol. 4.]. St. Petersburg, 2009, pp. 31–286.
9. Kurchenko A. P. «Skifstvo» v russkoy muzyke nachala XX veka [The "Scythian" Element in Russian Music of the Early 20th Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Issue 2. Moscow, 1976, pp. 170–195.
10. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century. Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the 20th Century]. Ed. by M. G. Aranovskiy. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. 874 p.
11. Savenko S. I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
12. Demchenko A. I. Igor Stravinsky's Symphonic Poem "The Song of the Nightingale." *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 70–77. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.070-077.
13. Fanning D. *Shostakovich Studies*. New York: Cambridge University Press, 1995. 280 p.
14. Ivanova A. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. University of Maryland, College Park, 2006. 108 p.
15. Milner J. *Russian Revolutionary Art*. London: Oresko Books, 1979. 196 p.
16. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press, 2003. 390 p.
17. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
18. Norris C. *Music and the Politics of Culture*. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
19. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
20. Wood P. *The Politics of the Avant-Garde. The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. 384 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



С. И. ХВАТОВА, Т. Ф. ШАК, Е. Г. ШЕВЛЯКОВ*Институт искусств Адыгейского государственного университета, г. Майкоп, Россия**Краснодарский государственный институт культуры, г. Краснодар, Россия**Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9183-6919, naukargk@mail.ru

Музыка кино в аспекте стилистического моделирования

В статье рассматривается музыка кино с точки зрения стилистического моделирования как техники композиции в киномузыке. На уровне музыкального тематизма это предполагает свободный подход в работе с цитатным материалом, реализованным через стилизацию или аллюзию. Композиционный уровень структурируется посредством компилятивного (полистилистического) способа организации музыкального ряда через сопоставление цитатного материала. Работа с точными и аранжированными цитатами рассматривается в аспекте композиторской техники, режиссёрской индивидуальности и жанровой специфики фильмов. Вскрывается видеоконтекст появления цитат классической музыки, целесообразность их введения, этичность соединения известных произведений классиков с видеорядом, диссонирующим с первичным содержанием музыки. Анализируется процесс создания саундтрека фильма и мера авторского волеизъявления в обработке и реинтерпретации тем композиторов-классиков.

Задействована методология целостного и стилистического анализа, традиционного в российском музыковедении, и методы исследования с привлечением специального инструментария изучения музыки в структуре медиатекста, разработанного Т. Ф. Шак. Суть метода заключается в отказе от анализа традиционного нотного текста и замене его на аудиовизуальную форму с комплексным рассмотрением музыки в совокупности с визуальной и вербальной составляющей и с учётом контекста, в котором она существует. Предлагаемый подход к анализу основан на знании специфики прикладной музыки: её дискретности, вторичности, многофункциональности, компилятивности, контекстности, зависимости от монтажного ритма и подчинённости видеоряду.

Ключевые слова: музыка кино, цитата, аллюзия, стилизация, режиссёр, кинокомпозитор, стилистическое моделирование.

Для цитирования / For citation: Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилистического моделирования // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 98–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105.

**SVETLANA I. KHVATOVA, TATIANA F. SHACK,
EVGENY G. SHEVLYAKOV***Institute of Arts of the Adyghe State University, Maikop, Russia**Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia**Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9183-6919, naukargk@mail.ru

Film Music in the Aspect of Stylistic Modeling

The article examines film music from the point of view of stylistic modeling as a compositional technique in cinema music. On the level of musical thematicism this presumes a free approach towards work with quoted material realized by means of stylization or allusion. The compositional level is structured through a compiled (polystylistic) means of organization of the musical setting by juxtaposition of the quoted material. Work with precise or arranged quotations is viewed in the aspect of compositional technique, the individuality of the film producer and the genre-related specificity of films. The video context is disclosed of appearance of quotations from



classical music, the expediency of them being brought in, the ethicality of connecting well-known compositions of the classics with video images, which are in discord with the initial content of the music. Analysis is made of the process of creation of a film soundtrack and the measure of the authorial expression of will and a re-interpretation of themes by classic composers.

Use is made of the methodology of integrated and stylistic analysis traditional in Russian musicology, and research methods with incorporation of special music research tools in the structure of the media-text elaborated by Tatiana Shack. The essence of the method consists in a rejection of analysis of a traditional musical text and its replacement with an audio-visual form with a complex examination of music in combination with visual and verbal constituents and taking into account the context in which they exist. The proposed approach towards analysis is based on knowledge of the specificity of functional music: its discreteness, derivative qualities, multifunctionality, compilativity, contextual quality, dependence on montage rhythm and subservience to the video material.

Keywords: film music, citation, allusion, stylization, cinema producer, film composer, stylistic modeling.

Одной из типовых особенностей современной прикладной музыки, функционирующей в структуре кинотекста¹, является использование заимствованного, цитатного материала как основы музыкального тематизма фильма. Этот принцип, идущий от специфики немого кинематографа, в звуковом кино обусловлен двумя основными тенденциями: творческой (желанием режиссёра быть полноправным творцом своего фильма, озвучить его музыкальными цитатами) и коммерческой (возможностью продюсера максимально сократить расходы на производство фильма и не прибегать к помощи кинокомпозитора). Однако установки на разные формы музыкального цитирования в кино обусловлены и более глубинными общестилевыми тенденциями искусства XX века, связанными с проявлением постмодернизма в современной академической музыке, а следовательно, влиянием неоклассицизма² (цитирование, стилизация, работа с разными стилевыми моделями) и полистилистики (осознанное объединение в рамках одного произведения разностилевых элементов). Киномузыка впитала в себя эти новации и целенаправленно развивает их на уровне как визуальных, так и звуковых элементов кинотекста³.

Анализ музыки кино в аспекте цитирования основан на широкой проблематике, связанной с материалом цитирования, формами его введения в кинотекст, функциями цитат (в том числе контекстным принципом использования), приёмами работы с музыкальными цитатами, их взаимосвязью с жанром фильма, стилем режиссёра и пр. По словам Ю. Лотмана, «любая музыкальная цитата, любая вещь что-то означает,

и тем самым влияет на смысл фильма <...> Музыкальные цитаты вызывают и у нас определённые культурные ассоциации, которые выносятся в область смысла» [4, с. 134]. Поиск смысла в использовании цитаты становится ключевым в музыковедческих исследованиях. Это отмечает А. Денисов в работе, посвящённой изучению межтекстовых взаимодействий в музыке: «...интерес к данной теме определяется несколькими причинами: склонностью музыковедения XX века к диалогу с другими гуманитарными науками (литературой, лингвистикой и семиотикой); тенденцией к сравнению различных художественных языков и обнаружению неких фундаментальных закономерностей их функционирования; самой композиторской практикой XX века, для которой обращение к “чужому слову” стало особенно распространённым, чуть ли не знаковым явлением, настоятельно требовавшим объяснений» [2, с. 30].

Анализ музыкального материала автономной и прикладной музыки позволяет выделить следующие формы музыкального цитирования: «...точная цитата (прямое введение “чужого” текста); авторская цитата (заимствование собственного материала из другого произведения); стилизация (подражание чужому стилю); аллюзия (тонкий намёк на произведение другого стиля); реминисценция (возвращение темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении)» [10, с. 218]. С точки зрения «дословности» воспроизведения чужого текста все вышеперечисленные приёмы можно классифицировать как цитаты точные и аранжированные.

Ракурс данной статьи – на основе анализа нескольких отечественных фильмов рассмотреть

разные подходы к работе с аранжированными цитатами, реализованными через *стилизацию* и *аллюзию* в аспекте композиторской техники, режиссёрской индивидуальности и жанровой специфики фильмов.

В работе будет использован термин «стилевое моделирование», введённый О. В. Кузьменковой, в котором автор объединяет разноразрядные категории: «полистилистика, моностилистика, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, стилевое смешение, опора на стиль определённых композиторов и определённых сочинений» [3]. Если «неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм» являются направлениями в музыкальном искусстве, то «полистилистика, моностилистика, стилевое смешение, опора на стиль определённых композиторов и определённых сочинений» связаны непосредственно с техникой музыкальной композиции.

Применительно к теме данной статьи мы будем рассматривать «стилевое моделирование» как технику композиции в киномузыке, репрезентирующую две её типовые черты: свободный подход в работе с цитатным тематическим материалом, реализованным через стилизацию или аллюзию, и компилятивный (полистилистичный) способ организации музыкальной композиции через контрастное сопоставление цитатного материала.

Обратимся к анализу фильмов.

Музыкальная композиция фильма «Мусульманин» (Россия, 1995, драма, режиссёр В. Хотиненко, композитор А. Пантыкин) иллюстрирует оба способа. В фильме, решённом в жанре психологической драмы с чертами притчи⁴, повествуется о судьбе простого русского парня, солдата Афганской войны, попавшего в плен и принявшего ислам. Вернувшись в родную деревню, он не находит понимания у матери, брата, своей возлюбленной, а его мусульманская молитва диссонирует как с внешним видом, так и с равнинным русским пейзажем. Музыкальную основу фильма составляют разножанровые и разностилевые цитаты: русское молитвенное пение и намаз; мелодии популярных отечественных песен, характеризующих эпоху («Песня о Родине» И. Дунаевского, «Всё ждала и верила» А. Эшпая, «Америка-разлучница» И. Демарины), и основная тема дуэта Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружок» из 3 картины II дей-

ствия оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Несмотря на такое обилие цитат, в фильме нужно выделить имя композитора Александра Пантыкина, заслуга которого – в тонкой работе с цитатой. С. Фролов, размышляя о повышенной театральности оперы «Пиковая дама», отмечает: «...самым очевидным образом это свойство проявляется в 3 картине, где наиболее показательна ситуация “театра в театре” – на балу, перед толпой зрителей разыгрывается Пастораль, театральность которой подчёркнута тем, что из общего сценического действия она выделяется особым костюмированным представлением (театральные фигуры XVIII века – чуть ли не маски) и особыми музыкальными средствами – стилизацией под музыку Моцарта и сюитой танцев» [5, с. 94]. Таким образом, исследователь выделяет стилизованный характер этой темы. Возникает вопрос: каким образом эта музыка, с яркой жанровой и авторской стилизацией под эпоху классицизма, может возникнуть в социальной драме эпохи перестройки? Отказавшись от фактурного облика темы, Пантыкин вычленяет ключевую мелодическую интонацию. Поручая её соло деревянным духовым инструментам (флейта, гобой, кларнет), композитор постепенно «собирает» тему из отдельных мотивов. Нужно учесть и влияние видеоряда на восприятие музыки. Картины русской природы, стадо коров, пастух – всё это создаёт пасторальный характер, но пастораль здесь – не классическая (как у Чайковского), а народная (даже лубочная). Есть и прямые вербальные ассоциации. По смыслу фильма эту тему можно назвать «лейттемой Пастуха», что соотносится с первыми словами дуэта Чайковского «Мой миленький дружок, весёлый пастушок». Пантыкин мастерски варьирует тему темброво и жанрово, превращая кульминационный момент в гротескный марш (толпа народа вылавливает доллары из реки) и сентиментальный романс в исполнении Е. Смольяниновой (финал).

Тем самым в картине взаимодействуют два принципа стилового моделирования: полистилистичный (компиляция контрастного цитатного музыкального материала) и свободное сквозное развитие мелодической интонации, вычлененной из, опять же, стилизованной темы Чайковского и подвергающейся жанровому варьированию в соответствии с драматургическими задачами фильма.



Свободный подход к развитию заимствованного музыкального материала, взаимосвязанного с сюжетной канвой киноленты, продемонстрировал Л. Десятников в картине «*Мания Жизели*» (Ленфильм, 1995, режиссёр А. Учитель). Жанр фильма-биографии о творчестве балерины О. Спесивцевой позволил композитору взять в качестве тематического материала две цитаты из балета А. Адана «Жизель»⁵ и построить музыкальную драматургию на «их постепенной деформации, разрушении, в соответствии с изменениями в сознании Ольги, постепенно теряющей рассудок» [8, с. 170].

Творческий тандем режиссёра Н. Михалкова и композитора Э. Артемьева даёт уникальный материал для анализа в контексте проблематики статьи. Найденный однажды в фильме «Несколько дней из жизни Обломова» (Мосфильм, 1979) приём – использование цитаты классической музыки как ключевой идеи ленты и как интонационного источника оригинальной музыки – авторы подвергли тиражированию, что соответствует принципу автоцитаты. Речь идёт о картинах «Утомлённые солнцем» (Россия, Франция, 1994), «Сибирский цирюльник» (Россия, 1998), «Солнечный удар» (Россия, 2014). Таким образом, в фильмах Михалкова с музыкой Артемьева наметился принцип выражения драматургической идеи через музыкальную цитату, которая, в свою очередь, становится интонационной основой производного музыкального тематизма и/или свободного развития.

В упомянутых выше кинолентах разных режиссёров излагалась точная цитата как источник производного от неё тематизма и последующего развития.

Иной подход представлен в ленте режиссёра А. Сокурова «*Отец и сын*» («Никола-фильм», 2003, композитор А. Сигле). Как обозначено в титрах, это фантазии на музыку П. Чайковского. Композитор Андрей Сигле даёт аллюзии на темы Чайковского. В качестве интонационного источника искушённый слушатель распознаёт мелодико-гармонические комплексы из 4 картины оперы «Пиковая дама» (сцена в спальне графини) и оперы «Евгений Онегин» (дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы...»), ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит?»). По отношению к композиторской технике Сигле применимы высказывания Б. Асафьева об «интонационном содержании

эпохи», «интонационном общении», «интонационных ассоциациях» [1, с. 78], поскольку в аллюзиях на музыку Чайковского мы слышим сплав интроспективной романтической гармонии, элегической романсовой лирики. Производному тематизму Сигле соответствует высказывание С. Фролова о дуэте «Слыхали ль вы...». Он подчёркивает тоно-смысловую связь дуэта с лейттемой Татьяны, а отсюда – «...щмящее ощущение душевной боли, достигающейся прихотливо-изломанным опеванием нисходящего минорного квинтового тона» [6, с. 24]. Далее автор отмечает, «что генетический код этих общих интонаций чрезвычайно богат связями с основной темой “Вальса-фантазии” Глинки, и с темой главной партии Четвёртой симфонии самого Чайковского, и со многими ярчайшими образцами лирико-драматического тематизма в музыке русских и зарубежных композиторов XIX века» [там же]. Музыка этого фильма, несмотря на её фоновый характер и отсутствие сквозных лейтмотивов, выполняет важную функцию психологически-смыслового освещения сложных взаимоотношений отца и сына.

Аллюзии на лирико-драматические темы Чайковского слышны и в основном музыкальном лейтмотиве князя Мышкина в многосерийной экранизации романа Ф. Достоевского «*Идиот*» (Россия, 2003, режиссёр В. Бортко, композитор И. Корнелюк)⁶.

Примером обобщённо-поэтического подхода к стилизуемому материалу, когда схожими с первоисточником средствами воссоздаётся атмосфера кадра, является музыка Владимира Мессмана к немому кинофильму «*Абрек Заур*» (1926), когда основной целью композитора, на наш взгляд, было воссоздание атмосферы того времени, своего рода «общекавказского колорита», и автор не был озабочен этнографической достоверностью обрабатываемого фольклорного материала. Сюжетная линия о событиях в Осетии иллюстрируется адыгской, дагестанской, осетинской, чеченской музыкой, а в авторских стилизациях слышны отголоски азербайджанской зурны и армянского дудука, кавказской гармошки. Однако В. Мессманом уже был заложен принцип обращения с аутентичным материалом: свободное его включение в качестве частного выразительного средства в партитуру саундтрека, возможность его переосмысления (переинтонирования),

авторского развития цитируемого экспозиционного материала.

Пример конкретно-детализированного подхода – фильм «Гардемарины, вперёд!» С. Дружининой. Композитор В. Лебедев, создавая саундтрек к фильму, стремится к исторической достоверности: он применяет цитирование «Херувимской песни» Д. Бортнянского, что вполне соответствует времени, к которому обращается режиссёр (XVIII век), хотя и производится без учёта конкретной сюжетной ситуации (героине совершают миропомазание – действие, свойственное службе Утрени, во время исполнения Канонов, а звучит «Херувимская» – песнопение центральной части Литургии).

Обращаясь к исторической тематике, часто композиторы пользуются методом конфликта «двух музык» – по сути, распространённым методом полистилистики. Сложно сказать, где впервые был применён данный приём – в музыкально-театральных жанрах или в кино.

Точность соответствия стилевой модели в создании киномузыки играет важную роль – традиции российского музыкального воспитания способствуют накоплению слухового опыта у кинозрителя и, в итоге, обеспечению психологического эффекта «радости узнавания» материала. При этом принципиально не важно, цитата это или же мастерская стилизация. Однако заметны несоответствия той или иной стилевой модели, что композитор порой использует в качестве специфического художественного приёма.

Создавая киносериалы, современные авторы иногда не прибегают к стилизации, а включают в саундтреки классическую музыку, которая приобретает в них неожиданное звучание. Всем известен хрестоматийный пример использования «Фантазии-экспромта» Ф. Шопена в пятисерийном фильме С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (СССР, Одесская киностудия, 1979, композитор Е. Геворгян) по роману братьев Вайнеров «Эра милосердия». В контексте фильма появление этой музыки не вызывает вопросов – по замыслу режиссёра, должен был сработать эффект контраста: чуждая обстановке воровской малины музыка великого композитора непосредственно сопоставляется с исполнением Володи Шарповым «Мурки», радостно воспринятой Горбатым и компанией. При этом «Фантазия-экспромт» не приобретает никаких

новых смыслов, пьеса остаётся «произведением в произведении».

Иное дело – обильное использование классической музыки в детективном сериале «Карпов» (2013) белорусско-украинского творческого объединения «Dixi Media», где «радость узнавания» героев породившего фильм предшествующего сериала «Глухарь» порой сменяется недоумением как по поводу включения известных произведений в саундтрек, так и по поводу их соответствия/несоответствия определённому фрагменту. Так, например, Ноктюрн *cis moll* Ф. Шопена (не в лучшем исполнении, с новыми темповыми *rubato*) отражает лирические чувства героя. Его же Прелюдия *d moll* в современной обработке сопровождает напряжённые повороты сюжета. Интересно, что на интернет-ресурсах вторая тема часто обозначена как «А. Шелыгин. 24 прелюдия». Задействована в сериале и музыка В. А. Моцарта (Концерт для скрипки с оркестром) – как в почти первозданном виде, так и в современной обработке. Вероятно, апеллируя к слуховому опыту телезрителя, композитор желал таким образом указать на тонкую душевную организацию «оборотня в погонах» и предвосхитить его нравственное перерождение после проведённого лечения и под воздействием чувств к бывшей жертве. Однако порой это достигает обратного эффекта, ибо налицо диссонанс с тем, что уже известно о герое, и его новой возвышенно-романтической характеристикой. Возникает вопрос: насколько оправдано такое включение классики в саундтрек? Ограниченный бюджет фильма или иные причины вызывают к жизни подобные казусы? По стилистике, конечно, более логично использование в сериале музыки Алексея Шелыгина «Кто я – ангел или бес?», а также созданных автором нескольких оригинальных непродолжительных фрагментов для заставок, титров и некоторых связующих эпизодов фильма. Именно они оказываются наиболее соответствующими как уровню картины, так и её времени.

Уже во время работы авторов над текстом данной статьи вышел ещё один российский сериал, обильно использующий классические цитаты: фильм «Осколки» В. Нахабцева (2017). В нём музыка Ф. Шопена – постоянный фон для встреч в клубе состоятельных дам, вызывающих далеко не положительные эмоции.



Музыка Шопена здесь становится синонимом китча, мещанства на грани пошлости, а сцена в целом вызывает отрицательные эмоции. Драматические же моменты повествования подчёркиваются видоизменённой темой первой части «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена. Известная тема превращается здесь из лирико-философского откровения в стенания главного героя в «море житейском», жалобы его женщин, запутавшихся в собственных страстях.

Таким образом, из плоскости методической (как применять цитирование и стилизацию в саундтреках фильмов) проблема перемещается в этическую: возможна ли такая апелляция к «чужому слову»? Или всё же для новых фильмов необходимо писать и новую музыку? Какова протяжённость «цитат» классиков в саундтреке? Где пролегает та грань, за которой уже неприлично обозначать себя композитором, а более уместно, например, назваться составителем, как, скажем, в хрестоматиях и учебных пособиях? С какой точки зрения анализировать подобные явления медиаискусства?

Возможно, в композиторских кругах следует затрагивать специфику создания киномузы-

ки, принципы обращения к чужому материалу и, как минимум, обсуждать данную проблему.

Работой автора музыки по стилевым моделям обеспечивается достоверность/недостоверность музыкального сопровождения видеоряда, его узнаваемость зрителем. В данном контексте подобное творчество композитора сходно с аналогичным трудом, например, художника по костюмам, который, стремясь воссоздать специфическую атмосферу фильма, обращается к методу стилового моделирования той эпохи, которая воспроизводится в картине. Последнее качество определяется наукоёмкостью композиторского труда, генеалогически сходного с неоклассическими опытами предшественников: приступая к созданию саундтрека, производится подробный анализ поэтики того стиля, к которому необходимо обратиться. И в этом смысле позиция автора может быть различной: от обобщённо-поэтизированного воплощения представляемого стиля до конкретно-детализированного, от прямого цитирования до создания стилизации, лишь обозначающей принадлежность к тому или иному стилю.

🌀 ПРИМЕЧАНИЯ 🌀

¹ В исследовании Т. Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [8] выявляются такие типовые особенности музыки кино, как дискретность, вторичность, компилятивность, многофункциональность, контекстность и частое использование заимствованного музыкального материала в качестве интонационного источника музыкального тематизма фильма.

² См.: книгу Е. Г. Шевлякова «Неоклассицизм и отечественная музыка 60-80-х годов» [11].

³ Принцип цитирования в кино может проявлять себя на уровне вербального текста, видеоряда, структурных закономерностей фильма, автоцитирования и пр. [9].

⁴ В фильме «Мусульманин» жанр притчи показан через библейские мотивы и заповеди: притчи о блудном сыне, святом Макарии.

⁵ Из биографии балерины известно, что партия Жизели была лучшей в её творчестве. Проникновение в образ героини балета было настолько сильно, что О. Спесивцева в своей реальной жизни повторила её судьбу – лишилась рассудка. Отсюда – постепенное «разрушение» заимствованного музыкального тематизма фильма в соответствии с деформацией сознания балерины.

⁶ Анализ основной музыкальной темы фильма «Идиот» (режиссёр В. Бортко) дан в работе Т. Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [8, с. 202].

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 73–141.
2. Денисов А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам Второй междунар. научн. конф. 13–14 ноября 2008 г. / гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань, 2008. С. 30–34.

3. Кузьменкова О. В. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 190 с.
4. Лотман Ю. М. Язык кино и проблемы киносемиотики // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 131–150.
5. Фролов С. В. «Пиковая дама» Чайковского. Неучтённая феноменология // Фролов С. В. Чайковский: музыкально-исторические этюды: сб. ст. Тамбов, 2015. Вып. 2. С. 91–105.
6. Фролов С. В. Траурно-элегический интонационный комплекс в первой картине оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Фролов С. В. Чайковский: музыкально-исторические этюды: сб. ст. Тамбов, 2015. Вып. 2. С. 20–35.
7. Хватова С. И. Методологические подходы к анализу музыки кино: о работе по стиливым моделям // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Пятой междунар. науч.-практ. конф. 17 апреля 2018 года. Краснодар, 2018. С. 7–9.
8. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. 384 с.
9. Шак Т. Ф. О смысловом многообразии цитат в музыке кино // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 412–421.
10. Шак Т. Ф., Семченкова А. В. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «Филология и искусствоведение». Майкоп, 2010. Вып. 2 (58). С. 217–224.
11. Шевляков Е. Г. Неоклассицизм и отечественная музыка 60–80 годов / отв. ред. А. М. Цукер; Северо-Кавказский научный центр высшей школы, Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского педагогического ин-та, 1992. 157 с.

Об авторах:

Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального и хореографического искусства, Институт искусств Адыгейского государственного университета (385007, г. Майкоп, Россия), **ORCID: 0000-0002-9711-456X**, hvatova_svetlana@mail.ru

Шак Татьяна Фёдоровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования, Краснодарский государственный институт культуры (350072, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-7290-2367**, shaktat@yandex.ru

Шевляков Евгений Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-9183-6919**, naukargk@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. «Evgeniy Onegin». Liricheskie stsny P. I. Chaykovskogo [“Eugene Onegin.” Lyrical Scenes by P. I. Tchaikovsky]. Asaf'ev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 2. Moscow, 1954, pp. 73–141.
2. Denisov A. V. Mezhtekstovye vzaimodeystviya v muzyke – semioticheskiy aspekt [Intertextual Interactions in Music – A Semiotic Aspect]. *Muzikal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: sb. st. po materialam Vtoroy mezhdunar. nauchn. konf. 13–14 noyabrya 2008 g.* [Musical Semiotics: The Ways and Prospects of Development: Compilation of Articles on the Materials of the Second International Scholarly Conference. November 13–14, 2008]. Ed. by L. V. Savina. Astrakhan, 2008, pp. 30–34.
3. Kuz'menkova O. V. *Stil'voe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov XX veka: simfonicheskaya i instrumental'naya muzyka: dis.... kand. iskusstvovedeniya* [Stylistic Modeling in the Works of Russian Composers of the Time Period Between the 1970s and the 1990s: Symphonic and Instrumental Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2004. 190 p.
4. Lotman Yu. M. Yazyk kino i problemy kinosemiotiki [The Language of the Cinema and the Issues of Film Semiotics]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes]. 1988. No. 2, pp. 131–150.
5. Frolov S. V. «Pikovaya dama» Chaykovskogo. Neuchtennaya fenomenologiya [“The Queen of Spades” by Tchaikovsky. Unaccounted Phenomenology]. Frolov S. V. *Chaykovskiy: muzikal'no-istoricheskie etyudy: sb. st.* [Tchaikovsky: Musical and Historical Studies: Compilation of Articles]. Issue 2. Tambov, 2015, pp. 91–105.



6. Frolov S. V. Traurno-elegicheskiy intonatsionnyy kompleks v pervoy kartine opery P. I. Chaykovskogo «Evgeniy Onegin» [The Mourning-Elegiac Intonational Complex in the First Scene of the Opera by P. Tchaikovsky “Eugene Onegin”]. Frolov S. V. *Chaykovskiy: muzykal'no-istoricheskie etyudy: sb. st.* [Tchaikovsky: Musical and Historical Studies: Compilation of Articles]. Issue 2. Tambov, 2015, pp. 20–35.
7. Khvatova S. I. Metodologicheskie podkhody k analizu muzyki kino: o rabote po stilevym modelyam [Methodological Approaches to the Analysis of Cinema Music: on the Work on Style Models]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury: sb. st. po materialam Pyatoy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 17 aprelya 2018 goda* [Music in the Space of Media Culture: Compilation of Articles on the Materials of the Fifth International Scholarly-Practical Conference. April 17, 2018.]. Krasnodar, 2018, pp. 7–9.
8. Shak T. F. *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of the Media Text. On the Material of Artistic and Animated Film]. 2nd Edition, Supplemented. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2017. 384 p.
9. Shak T. F. O smyslovom mnogoobrazii tsitat v muzyke kino [On the Semantic Diversity of Quotations in Film Music]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sb. st. po materialam mezhdunar. nauch. konf.* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 412–421.
10. Shak T. F., Semchenkova A. V. Muzykal'naya tsitata v strukture mediateksta: napravleniya analiza [The Musical Quotation in the Structure of the Media Text: Directions of Analysis]. *Vestnik Adygeyskogo gos. un-ta. Seriya «Filologiya i iskusstvovedenie»* [Herald of the Adygei State University. “Philology and Art History” Series]. Issue 2 (58). Maikop, 2010, pp. 217–224.
11. Shevlyakov E. G. *Neoklassitsizm i otechestvennaya muzyka 60–80 godov* [Neoclassicism and Russian Music Between the 1960s and the 1980s]. Ed. by A. M. Zuker; North Caucasus Higher School Research Center, Rostov State S. V. Rakhmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don: Publishing House of the Rostov Pedagogical Institute, 1992. 157 p.

About the authors:

Svetlana I. Khvatova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of the Art of Music and Choreography, Institute of Arts of the Adyghe State University (385007, Maikop, Russia),
ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

Tatiana F. Shak, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of Musicology, Composition and Methods of Musical Education, Krasnodar State Institute of Culture (350072, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

Evgeny G. Shevlyakov, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History of Music, Rostov State S. V. Rakhmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-9183-6919**, naukargk@mail.ru



Российский конкурс студенческих научных работ

В конце 2018 года были подведены итоги впервые проводившегося в России конкурса научных студенческих работ по музыкальному содержанию. Конкурс приурочен к 10-летию Лаборатории музыкального содержания, базирующейся в Волгоградском государственном институте искусств и культуры. Учредителями стали Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкального содержания Волгоградского государственного института искусств и культуры, кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной семантики Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова и журнал «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship».

В конкурсе приняли участие молодые исследователи из консерваторий Москвы, Петербурга, Астрахани, Волгограда, Петрозаводска, Саратова, а также Уфимского института искусств, Волгоградского института искусств и культуры.

Поданные материалы рассматривало жюри под председательством доктора искусствоведения, профессора Л. П. Казанцевой, в состав которого вошли ведущие специалисты в области

музыкального содержания. Рецензирование рукописей проводилось анонимно. Победителями конкурса стали:

- П. Ш. Шамхалова (Астрахань) – лауреат I степени*
Л. Т. Юнусова (Уфа) – лауреат II степени
В. Е. Карасёва (Петрозаводск) – лауреат III степени
И. Д. Поринев (Москва) – дипломант
С. В. Сысолятина (Петрозаводск) – дипломант
С. А. Подшивалова (Волгоград) – дипломант

Жюри сочло возможным лучшие работы рекомендовать к публикации: статью лауреата I степени – в журнале «Проблемы музыкальной науки/Music Scholarship», статьи других победителей – в первом выпуске нового журнала «Искусство. Культура. Образование. Научные исследования» (ИКОНИ).

Поздравляем молодых исследователей и их научных руководителей и желаем новых творческих достижений!

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114

П. Ш. ШАМХАЛОВА, Л. П. КАЗАНЦЕВА

Астраханская государственная консерватория, г. Астрахань, Россия

ORCID: 0000-0003-1364-2451, shamkhalova.1994@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого*

В статье рассматриваются особенности воплощения повести «Смерть Ивана Ильича» великого русского классика Льва Толстого в произведении видного британского композитора Джона Тавенера. Повод к постановке данного вопроса видится в параллелях биографий двух авторов, в частности, в особом отношении музыканта к русской литературе и музыкальной культуре. Интерпретация изучается при последовательном анализе словесного и музыкального компонентов монодрамы. Тщательная работа композитора над текстом либретто

* В соответствии с современными международными стандартами научных журналов, а также при учёте серьёзного вклада научного руководителя в профессиональный рост молодого учёного, статья публикуется как выполненная в соавторстве студента и научного руководителя.



сказалась в целенаправленном сокращении и совмещении русскоязычных и англоязычных компонентов. Весомый вклад в трактовку повести вносит продуманная комплектация исполнительского состава произведения, символические тембры музыкальных инструментов, лаконичный лейтмотив, выразительные интонационные характеристики действующих «сил» монодрамы, образно-художественная драматургия. Проведённый анализ показал, что композитор усилил эмоциональный градус литературного первоисточника. Это сближает монодраму с другим опытом обращения Джона Тавенера к русской классике – оперой «Кроткая» по рассказу Фёдора Достоевского.

Ключевые слова: Джон Тавенер, Лев Толстой, монодрама, символика, интерпретация, интонация, лейтмотив.

Для цитирования / For citation: Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.

POLINA SH. SHAMKHALOVA, LIUDMILA P. KAZANTSEVA

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

ORCID: 0000-0003-1364-2451, shamkhalova.1994@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

John Tavener. Monodrama *The Death of Ivan Ilyich*: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy's Novelette of the Same Title

The article examines the particular features of the manifestation of the novelette *The Death of Ivan Ilyich* by the great Russian classic Leo Tolstoy in the composition of distinctive British composer John Tavener. The motive for posing this question can be seen in the parallels in the two authors' biographies, in particular, the musician's attitude towards Russian literature and musical culture. The interpretation is studied upon the consistent analysis of the verbal and musical components of the monodrama. The composer's detailed work on the libretto's text redounded in the purposeful reduction and combination of texts in Russian and English. A notable contribution to the interpretation of the novelette is brought in by the elaborate integration of the performing ensemble of the composition, the symbolic timbres of the musical instruments, a laconic leitmotif, expressive intonational characteristic features of the active "forces" of the monodrama, and the depictive artistic dramaturgy. The conducted analysis showed that the composer enhanced the emotional degree of the literary source. This brings the monodrama closer to the other experience of John Tavener's turning to a Russian classic – the opera *A Gentle Creature* based on the short-story of Feodor Dostoyevsky.

Keywords: John Tavener, Leo Tolstoy, monodrama, symbolism, interpretation, intonation, leitmotif.

Повесть Льва Николаевича Толстого «Смерть Ивана Ильича» по праву признана одной из вершин последних лет творчества писателя. Мы находим подтверждение этому в нескольких источниках. Например, в «Лекциях по русской литературе» писателя В. В. Набокова [7, с. 309] или же в Дневниках П. И. Чайковского [1, с. 296], а также в переписке самого Л. Н. Толстого с В. В. Стасовым [5, с. 429].

Неоспоримые художественные достоинства повести способствовали тому, что она оказалась притягательна для представителей разных

видов искусства и неоднократно становилась импульсом к созданию синтетических художественных произведений. В их числе, например, одноактная опера «День смерти Степана Вольтова» американского композитора Д. Холсингера ("A Day in the Death of Stephen Voltov", 1974, поставлена в 1976 году в Уорренсбурге, штат Миссури, силами Центрального колледжа), кинофильмы «Иван под экстази» режиссёра Б. Роуза ("Ivansxtc", 2000) с музыкой американских композиторов Э. Вебера и М. Шульца и «Жить» режиссёра А. Куросавы (1952) с музыкой японского композитора Фумио Хаясаки.

В данной работе повесть Толстого больше интересует нас как литературный источник одноимённой монодрамы крупного британского композитора Джона Тавенера¹, созданной за год до его смерти – в 2012 году². При этом ожидаемо возникает вопрос: каким же образом повесть «Смерть Ивана Ильича» интерпретируется в монодраме Тавенера? Опираясь на методологию Л. П. Казанцевой, изложенную в книге «Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения» [2], прибегнем к анализу сначала словесного, затем музыкального компонентов опуса. Однако прежде стоит понять, что способствовало заинтересованности композитора творчеством Л. Толстого и в чём причина выбора первоисточника. Для этого сопоставим некоторые факты творческих биографий обоих авторов.

Л. Н. Толстой, наряду со многими авторами – например, такими как А. С. Пушкин, А. П. Чехов, Ф. М. Достоевский, – является не только столпом классической литературы, но и лицом русской культуры. Из биографии Тавенера известно, что композитор увлекался постижением этой самобытной культуры и даже принял православие в 1977 году³. Неслучайным видится крупный пласт произведений, созданный им на основе русской литературы и на православные культовые тексты. Вот некоторые из них: «Ахматова: Реквием» (“Akhmatova: Requiem”, 1980) для сопрано, баса и оркестра, опера «Кроткая» по Достоевскому (“A Gentle Spirit”, 1977), «Покров Пресвятой Богородицы» (“The Protecting Veil”, 1988) для виолончели с оркестром, Два хоровых гимна Богородицы (Two Hymns to the Mother of God, 1985). Череду продолжает небольшой цикл под названием «Шесть русских народных песен» для голоса и инструментального состава, в котором автор снабдил сопровождением мелодии русских песен («Ноченька», «Во поле берёза стояла», «Калинка» И. П. Ларионова и др.).

Существуют свидетельства того, что философские размышления Толстого, а также его художественные произведения влияли на мировосприятие выдающихся деятелей науки и искусства. Об этом в книге «Л. Толстой и современные зарубежные писатели» говорит известный литературовед Т. Л. Мотылёва [6]. В свою очередь Тавенер признался в одном из интервью в том, что его композиторское мировоззрение испытало на себе как музыкальное, так и немusicalное влияние русской культу-

ры – особенностей древнерусского духовного пения и творчества русских писателей⁴.

Нельзя оставить без внимания некоторое сходство духовных поисков двух авторов. Известно, что Толстой переосмысливал заповеди ортодоксальной церкви и ближе к концу жизни начал интересоваться другими религиозными учениями: буддизмом, даосизмом, исламом. Композитор, являясь преданным последователем православной веры и считая христианство «отправной точкой», также был не чужд постижения упомянутых традиций – об этом говорит тематика позднего периода его творчества.

Итак, точки соприкосновения двух биографий явны. Они свидетельствуют как о духовной близости двух авторов, живших в разное время, так и об особом отношении английского композитора к русской культуре. Всё это позволяет предположить, что Тавенер не случайно обратился к наследию Толстого и стал его бережным интерпретатором. Чтобы удостовериться в этом, рассмотрим словесный компонент монодрамы и либретто опуса⁵.

Повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича» открывается беседой сотоварищей Ивана Ильича в судебном учреждении (месте службы покойного). Они отмечают про себя возможную выгоду в связи с его безвременной кончиной и решают, кому выпадет неудача присутствовать на панихиде. Эту саркастичную линию продолжает разговор друга Ивана Ильича с вдовой о денежных выплатах в связи со смертью супруга. Далее, как бы возвращая время вспять, в спокойном повествовании начинается рассказ о жизни главного героя, которая была наполнена разного рода событиями, трудностями, мечтами о безграничном счастье и материальном благополучии.

В свою очередь либретто монодрамы начинается иначе: одним словом – «Смерть». Опустив первую крупную часть повести, автор словесного компонента начинает с констатации факта: Иван Ильич умирает, испытывая сильную боль. Описание жизни героя в либретто отсутствует, и всё внимание переносится на предсмертное состояние, в котором он анализирует свой, теперь уже прошедший, жизненный путь. Таким образом, мы видим, что в монодраме усиливается ожидание приближающейся смерти.

Заметным изменением первоисточника является намеренное отсечение других участников повести, которые представлены общим планом, то есть в монодраме фактически действует

единственное лицо. Ему поручены и прямая, и косвенная речь, что говорит о двойственности отведённой ему роли – главного героя и рассказчика. Подобное решение нагружает единственного участника действия дополнительной значимостью и служит более рельефным изображением умирающего героя, оставленного в страшном одиночестве и терзаемого размышлениями об уходящей жизни.

Немало изменений претерпело и слово. Самым, пожалуй, важным является то, что либретто выполнено как свободный перевод литературного первоисточника на английский язык. В целом оно не имеет той процессуальности, которая характерна для текста повести, ибо словесный компонент монодрамы – набор английских фраз, составляющих сравнительно небольшой конспект авторского текста и напоминающий нам о его событиях лишь одиночными предложениями.

Однако в англоязычном либретто есть исключение, которое составляют две фразы на русском языке: «Смерть» (“Smueart”) и «Боже мой!» (“Bozhuea moy!”)⁶. Данное обстоятельство можно трактовать двояко. Во-первых, вероятно, композитор хотел добиться определённого эффекта – слушателю эти фразы напоминают о почвенности произведения, его истоках в русской литературе, а также свидетельствуют о страданиях русского человека. Во-вторых, важно, что в них, фактически, заложен смысл всей монодрамы. Тема Смерти предстаёт на правах главной, а обращение к Богу («Боже мой!»), взятое из текста повести [10, с. 237], соответствует мировоззрению композитора, напоминает о принадлежности его самого и героя к религиозному миру. Тем самым словесная основа монодрамы подтверждает особо бережное отношение Тавенера как к русской культуре, так и к православной вере.

Анализируя словесный компонент, невозможно не заметить многочисленные повторения фраз. Приведём показательный пример. В финале XI раздела повести Иван Ильич произносит слова, несущие главный смысл произведения: «*He to. Всё то, чем ты жил и живёшь, – есть ложь, обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть*». В либретто эта мысль выражена десятикратным повторением лаконичной фразы “*Not right!*” («*Неправильно!*») и двукратным “*My life is not right!*” («*Моя жизнь неправильная!*»). Точно так же повторяются отдельные слова и междометия. Например, когда герой мнимо пы-

тается избавиться от страданий, он множество раз повторяет слово “*No!*” («*Нет!*»); когда он испытывает сильную боль – мучительно дышит и время от времени произносит: “*Oh*” («*Ох*»). В монодраме приём повторения используется несколько раз и придаёт либретто нервный, импульсивный характер.

Беглый анализ либретто показывает, что оно компактно, концентрированно воплощает повесть, при этом сохраняя её главный посыл – передать моральное и физическое состояние умирающего человека. Либреттист заостряет наше внимание непосредственно на переживаниях, связанных с уходом из жизни. Далее нам предстоит узнать, насколько эта идея, прописанная в либретто, подкрепляется или же опровергается музыкальным компонентом монодрамы.

Произведение Дж. Тавенера написано для мужского голоса (бас-баритон), виолончели и инструментального ансамбля (тенор-тромбон, бас-тромбон, группа струнных, ударные и фортепиано). Как видим, исполнительский состав неоднороден и невелик по численности, но как и следовало предполагать, главная роль отведена солисту. Музыкальная партия певца тонко реагирует на содержание текста, при этом она, за исключением небольших фрагментов, лишена мелодичности и в основном составлена из речевых интонаций. Некоторые фразы к тому же имеют такую звуковысотную и ритмическую установку, что звучат как панический разговор человека с самим собой (пример № 1).

Пример № 1

Дж. Тавенер. Монодрама
«Смерть Ивана Ильича»,
раздел С, вокальная партия



Нельзя не отметить сложность партии главного героя. Для её воспроизведения солисту необходимо не только исполнительское мастерство, но и выносливость певческого аппарата. Подтверждением этому уже изначально является диапазон партии – больше двух октав (C – g¹). На самых высоких нотах солист практически переходит на крик, передающий ужас и безысходность в таких фразах, как “*Bozhuea moy!*” (пример № 2) и “*Pain again, pain again, It will never stop!*” («*Боль снова, боль снова, она не прекратится!*»).

Пример № 2 «Смерть Ивана Ильича»,
Раздел К, вокальная партия

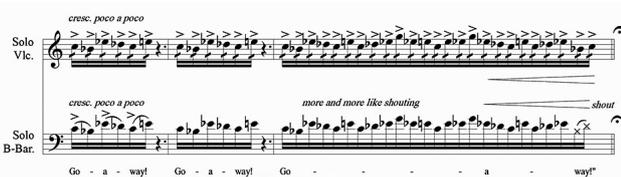


Диапазон ещё больше расширяется нотами, которые должны быть исполнены фальцетом, напоминая «подвывания». Такие неестественные для бас-баритона звуки помогают передать состояние больного, испытывающего величайшие физические муки. Все отмеченные качества солирующей партии работают на подтверждение основного замысла повести и либретто – передать состояние умирающего героя.

Продвигаясь далее, обратимся к трактовке тембров некоторых инструментов. Здесь следует отметить, что, помимо голоса, в статус ещё одного солиста возведена виолончель. В практике мирового искусства наделение инструментов особыми значениями далеко не ново и не единично. Примеров тому в музыкальной литературе, особенно в творчестве композиторов XX века, немало. Скажем, в камерном сочинении «Семь слов» С. Губайдулиной три составляющих музыкальной ткани – струнные, солирующие баян и виолончель – приобретают значение христианских символов⁷. В своём творчестве А. Караманов также прибегает к особой религиозной трактовке тембров, участвующих в его сочинениях, о чём много пишет исследователь его творчества Е. В. Клочкова [4].

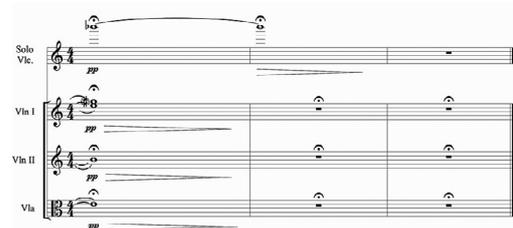
У Тавенера на «авансцену» также выдвинута виолончель, темброво и регистрово близкая к звучанию голоса, но трактована она иначе. На протяжении всего произведения виолончель неотступно следует за мелодической линией вокалиста, дублируя и поддерживая голос. Намеренное слияние звучания инструмента с партией певца могло бы поставить под сомнение сам жанр монодрамы, однако такого не происходит, поскольку партия инструмента не индивидуализирована (пример № 3).

Пример № 3 «Смерть Ивана Ильича»,
раздел С1, т. 5–7



Необычная трактовка Тавенером партии виолончели проясняется, когда она в последних трёх тактах монодрамы звучит предельно тихо в высоком регистре одна, без голоса главного героя (пример № 4). Если учитывать религиозное мировоззрение композитора и его отношение к вере, то вполне можно предположить, что виолончель мыслится Тавенером как «душа главного героя», наполняющая его жизнь и остающаяся после его смерти.

Пример № 4 «Смерть Ивана Ильича»,
финальные такты



Большое значение композитор отводит яркому волевому тембру двух тромбонов, открывающих сочинение. Характер звучания этих инструментов на протяжении монодрамы не меняется, хотя они появляются в разных фазах произведения: в интермедийных фрагментах и затем на кульминационных словах «Not right!» («Неправильно!»), когда используются в унисон с партией солиста. В смысловом контексте произведения реплики медных духовых создают впечатление «трубного гласа», возвещающего конец жизни и приближение Страшного суда.

Обратим внимание на ещё один немаловажный факт: частое повторение звука *b*. С него начинается монодрама, затем этот звук переходит в низкие голоса оркестра, где становится опорным для крупного фрагмента. Вступление солиста ознаменовано произнесением слова «Смерть» на том же долго тянущемся звуке *b*. Основной раздел сочинения (до оркестрового апофеоза) завершается унисоном на этом же звуке. Наконец, наиболее сильным по воздействию становится звучание *b*³ в финале произведения.

Нетрудно заметить, что звук *b* связан со смертью. Вполне естественно, что, в соответствии с главной темой монодрамы, присутствие смерти представлено каким-либо средством. Её знаком, неотступным и в то же время ускользающим, и стал звук *b*. Подобное смысловое наполнение единственного звука позволяет нам говорить о лаконичном, но ёмком лейтмотиве Смерти.



Продолжая анализировать монодраму «Смерть Ивана Ильича», продвинемся к **музыкальной интонации** как к «наименьшему образно-смысловому элементу музыки» [3, с. 77]. Из предыдущего анализа стало ясно, что произведение направлено на воплощение предсмертного состояния героя. Музыкально это передано рядом интонаций, заключающих в себе определённый посыл и чередующихся подобно смене состояний умирающего.

Первая из них, условно названная нами интонацией «*потрясения и трагедии*», представляет собою яркую реплику повторяющихся звуков в партиях тромбонов и напряжённого интонирования струнных инструментов, а затем и солистов. Её отличают краткость и ёмкость мотивов, звучащих в сдержанном темпе в низком густом регистре. Всё это напоминает изъяснение умудрённого жизнью человека (мужчины) и позволяет нам жанрово охарактеризовать названную интонацию как *декламационную*. Общий мрачный колорит этого музыкального материала подкрепляется наиболее важными кульминационными словами героя о неправильности прожитой жизни, что отвечает трагической природе этой интонации (пример № 5).

Пример № 5 «Смерть Ивана Ильича», раздел W

Tbn. *poco*
poco *f* *ppp*
 B. Tbn. *poco* *f* *ppp*
 Solo Vlc. *poco* *molto f* *ppp* *f* *ppp*
 Solo B-Bar. *poco* *f* *ppp* *f* *ppp*

vile! Not right! Not right! My life is worth-less. Not right! Not right!

Иное мы слышим во второй из них, а именно в фигурации струнных в алеаторически свободном ритме, звучащей на фоне оstinатного пульсирующего повторения звука тромбона и литавр. Смысловая задача этой интонации «*паники*» – показать испуг и растерянность героя с помощью неустойчивого звукового материала, появляющегося в крайних регистрах и стремительном темпе. Её свойства передают самые неприятные ощущения (беспокойство, нервозность и страх), чем относят эту интонацию к сфере *безобразного* (пример № 6).

Пример № 6 «Смерть Ивана Ильича», раздел J

B. Tbn. *ppp* *cresc. poco a poco* *sf* *poss.*
 Timp. *ppp* *cresc. poco a poco* *sf* *poss.*
 Vn. I *ppp* *cresc. poco a poco* *sf* *poss.*
 Vn. II *ppp* *cresc. poco a poco* *sf* *poss.*
 Vl. *ppp* *cresc. poco a poco* *sf* *poss.*

c.15'' *accel.* *repeat until cut off* *OFF*
whispering *repeat until cut off* *OFF*
screaming *OFF*

В общем безрадостном колорите произведения всё же есть проблески света, которые лучатся в третьей интонации, условно определяемой нами как «*спокойствие и умиротворение*». Ей свойственна вертикально выстроенная фактура с плавными переходами из одного созвучия в другое в партиях струнных, что говорит о её *хоральности*. Мы слышим её при упоминании слуги Герасима – единственного, кто всегда поймёт и будет рядом с героем и во время принятия Святого причастия. Наконец, эта интонация оказалась востребована при произнесении последних слов, сказанных Иваном Ильичом перед смертью: “*Where is death? There is no death, only light!*” («Где смерть? Это не смерть, только свет!») (пример № 7). Просветлённое, чистое, даже невесомое звучание этого музыкального материала, а также условия его применения наводят на соображения о принадлежности названной интонации к категории *возвышенного*.

Пример № 7 «Смерть Ивана Ильича», раздел G1

G1 *Calmo* (♩ = c. 72)
 Vln. I *Solo* *ppp*
 Vln. II *Solo* *ppp*
 Vla. *Solo* *ppp*
 Vlc. *Solo* *ppp*

Из анализа образно-смысловых, жанровых и эстетических свойств трёх ключевых интонаций становится очевидным, что герой показан разносторонне. Это вполне естественно, учитывая

его состояние, в котором человек переживает постоянно сменяющиеся чувства. При этом музыка монодрамы сплетается из чередования всплеск потрясения, паники и умиротворения – вероятно, всего того, что может испытывать человек перед лицом смерти.

Интонационный строй монодрамы «Смерть Ивана Ильича» даёт импульс к формированию художественных образов и рассмотрению **образно-драматургической** стороны произведения. В монодраме действуют три главных образа: Человек, Душа и Смерть. На протяжении опуса первый из них тесно сплетён со вторым, и они близки вплоть до момента смерти героя. В свою очередь, образ Смерти не столь процессуален. Он время от времени неуклонно напоминает о своём присутствии, появляясь в разных фрагментах музыкальной ткани. Видна неравнозначность названных образов.

Так как Человек и Душа находятся в неразрывной связи, трудно понять, кто же из них преобладает. Думается, что для Тавенера как для глубоко религиозного человека в большей степени важна Душа, поскольку в финале мы слышим её тончайшее зыбкое вибрирование – словно невесомый след, оставленный человеком. Однако это последнее появление образа в звучании виолончели сопряжено со звуком *b*, лейтмотивом Смерти. Неумолимо преследуя Человека, она одерживает над ним победу. Человек бессилен перед покидающей его Душой и торжествующей Смертью.

Из всего сказанного отчётливо видно, что монодрама представляет собой подробный анализ состояния умирающего человека. Если в повести Толстого мы наблюдаем насыщенный срез жизни, то в монодраме Тавенер намеренно избегает социальных и бытовых аспектов первоисточника и делает акцент на его психологической и философской сторонах. В результате наше внимание приковано к мучительному переходу человека от жизни к смерти.

Смысловые решения, найденные Тавенером, неслучайны. Об их мотивации задумывается фи-

лолог М. А. Самородов, предполагая, что «повесть Толстого для Тавенера является некоей панацеей, способом преодоления собственных мук в ожидании неизбежной смерти» [9, с. 13]. Действительно, композитор, переживший долгую и мучительную болезнь, как никто другой понимал происходящее с героем произведения. Вероятно, отождествляя себя с персонажем, Тавенер попытался передать то, что он сам испытывал в конце жизни, а именно – во время создания монодрамы. Таким образом, монодрама наполнилась смыслами автобиографического характера.

Проведённый анализ показал, что замысел опуса направлен на воплощение пограничного, запредельного состояния человека, что наводит на мысли об экспрессионистской природе монодрамы. Это, возможно, несколько отдаляет опус от первоисточника, зато сближает его с другим произведением композитора – оперой «Кроткая» по рассказу Ф. Достоевского, также обнаруживающей тенденцию к заострению эмоций и мучительных состояний человека, находящегося на грани жизни и смерти⁸. Особенно показательно то, что именно в русской литературе Тавенер находит ресурсы для своих эмоционально ярких психологических сочинений.

Монодрама «Смерть Ивана Ильича» Джона Тавенера представляет собой глубокое воплощение одноимённой повести Л. Н. Толстого, с которой композитор провёл кропотливую работу. Оставаясь предельно внимательным к литературному тексту и сохраняя его существенные смыслы, хотя и не воспроизводя при этом дословно, композитор усилил эмоциональный градус первоисточника и довёл происходящие события до точки крайнего психологического напряжения. Несмотря на временную и территориальную отдалённость от писателя, композитору удалось стать чутким и «созвучным» интерпретатором его произведения. Судя по всему, именно поэтому последнее крупное сочинение композитора обладает такой высокохудожественной ценностью и невероятной силой воздействия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сэр Джон Тавенер (John Tavener, 1944–2013) – британский композитор. Окончил Хайгейтскую школу и Королевскую академию музыки. Автор

произведений преимущественно религиозной тематики, в частности, основанных на русских духовных традициях. Творчество композитора имеет широкое



признание во всём мире и особенно в его родной стране. За достижения в области искусства был возведён королевой Великобритании в рыцарское достоинство.

² В России сочинение было исполнено в 2014 году в рамках фестиваля «Другое пространство» в Концертном зале имени П. Чайковского оркестром имени Е. Светланова (дирижёр В. Юровский) и солистами – певцом М. Михайловым и виолончелистом А. Рудиным.

³ Об этом обстоятельно написано в книге самого Тавенера: [14].

⁴ Более подробно об этом см. в интервью Ефима Барбана с Джоном Тавенером под названием «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения»: [13].

⁵ Кто является создателем либретто – точно не известно. Однако принимая во внимание обширную работу Тавенера с текстами на русском языке в других сочинениях, можно предположить, что композитор сам работал над словесным компонентом. Поэтому условно композитор и либреттист рассматриваются нами как одно лицо.

⁶ Проблема интерпретации композиторами иноязычных текстов достойна специального изучения. Одна из новых публикаций на эту тему – статья О. В. Никифоровой «Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова» [8].

⁷ Об «инструментальной символике» С. Губайдулиной см.: [11, с. 198–203].

⁸ Подробнее об этом см.: [12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дневники П. И. Чайковского, 1873–1891. СПб.: Северный олень, 1993. 296 с.
2. Казанцева Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 130 с.
3. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. 2-е изд. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
4. Ключкова Е. А. Библийские симфонии А. Караманова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 335 с.
5. Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878–1906. М.: Прибой, 1929. 429 с.
6. Мотылёва Т. Л. Толстой и современные зарубежные писатели. М.: Изд-во АН СССР, 1961; Директ-Медиа, 2010. 134 с.
7. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. 440 с.
8. 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.
9. Самородов М. А. Интермедальная поэтика прозы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 18 с.
10. Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича. СПб.: Азбука, 2014. 416 с.
11. Холопова В. Н., Рэстаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 360 с.
12. Шамхалова П. Ш. Опера «Кроткая» Дж. Тавенера: особенности музыкального воплощения одноименного рассказа Ф. М. Достоевского // Исследования молодых музыковедов. 2018. С. 144–151. URL: <https://gnesin-academy.ru/issledovaniya-molodyh-muzykantov-sbornik-statej-po-materialam-xi-mezhdunarodnoj-nauchnoj-konferencii-10-11-aprelja-2018-goda/> (Дата обращения: 05.11.2018).
13. «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения»: интервью Е. Барбана с Дж. Тавенером. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (Дата обращения: 30.10.2018).
14. Taverer John. The Music of Silence. A Composer's Testament / Ed. by Brian Keeble. London; N.Y.: Faber & Faber, 1999. 210 p.

Об авторах:

Шамхалова Полина Шамхаловна, студентка кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0003-1364-2451**, shamkhalova.1994@mail.ru

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru



REFERENCES

1. *Dnevniky P. I. Chaykovskogo, 1873–1891* [Diaries of P. I. Tchaikovsky, 1873–1891]. St. Petersburg: Severnyy Olen', 1993. 296 p.
2. Kazantseva L. P. *Analiz khudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya* [Analysis of the Artistic Content of Vocal and Choral Works]. Astrakhan: Volga, 2011. 130 p.
3. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the Theory of Musical Content]. 2nd Ed. Astrakhan: Volga, 2009. 368 p.
4. Klochkova E. A. *Bibleiskie simfonii A. Karamanova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Biblical Symphonies of Alemdar Karamanov: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 335 p.
5. *Lev Tolstoy i Stasov. Perepiska. 1878–1906* [Lev Tolstoy and V. V. Stasov. Correspondence. 1878–1906]. Moscow: Priboy, 1929. 429 p.
6. Motyleva T. L. *Tolstoy i sovremennyye zarubezhnyye pisateli* [Tolstoy and Modern Foreign Writers]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1961; Direct Media, 2010. 134 p.
7. Nabokov V. V. *Leksii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta, 1998. 440 p.
8. Nikiforova O. 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. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.016-025.
9. Samorodov M. A. *Intermedial'naya poetika prozy I. S. Turgeneva, L. N. Tolstogo, A. P. Chekhova v svete interpretatsii ikh proizvedeniy opernymi librettistami: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Intermedial Poetics of the Prose by Ivan Turgenev, Leo Tolstoy, and Anton Chekhov in Light of the Interpretation of their Works by Opera Librettists: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Moscow, 2015. 18 p.
10. Tolstoy L. N. *Smert' Ivana Il'icha* [Death of Ivan Ilyich]. St. Petersburg: ABC, 2014. 416 p.
11. Kholopova V. N., Restan'o E. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor, 1996. 360 p.
12. Shamkhalova P. Sh. Opera "Krotkaya" D. Tavenera: osobennosti musikal'nogo voploshcheniya odnoimennogo rasskaza F. M. Dostoevskogo [The Opera "A Gentle Spirit" by John Tavener: Features of the Musical Embodiment of the Eponymous Short Story by Feodor Dostoevsky]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Research Works by Young Musicologists]. 2018, pp. 144–151. URL: <https://gnesis-academy.ru/issledovaniya-molodykh-muzykantov-sbornik-statej-po-materialam-xi-mezhdunarodnoj-nauchnoj-konferencii-10-11-aprelja-2018-goda/> (05.11.2018).
13. "Ya ispytal ogromnoe vliyanie drevnerusskogo dukhovnogo peniya": interv'yu E. Barbana s Dzh. Tavenerom ["I Experienced a Great Influence of Early Russian Spiritual Singing": Interview of E. Barban with John Tavener]. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (30.10.2018).
14. Tavener John. *The Music of Silence. A Composer's Testament*. Ed. by Brian Keeble. London; N.Y.: Faber & Faber, 1999. 210 p.

About the authors:

Polina Sh. Shamkhalova, Student at the Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0003-1364-2451**, shamkhalova.1994@mail.ru

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru





У. Р. ДЖУМАКОВА, С. К. МУСАХОДЖАЕВА

Казахский национальный университет искусств, г. Астана, Казахстан

ORCID: 0000-0003-2599-2109, mail: dzhumit@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-4756-7886, mail: suliko_26@mail.ru

Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана

В статье рассматриваются явления коллективного творчества и авторства в истории казахской оперы (1934–2018) в их связи с общими процессами развития оперного искусства. Коллективное творчество показано как объективное свойство в процессе создания и исполнения музыкально-сценического произведения. Определяются пять факторов, воздействующих на проявление коллективного авторства в реальной и скрытой форме: исторический, профессиональный, духовно-нравственный, биографический, культурологический. Доказывается, что соавторство, к которому, по традиции, сложилось негативное отношение, играло важную роль на разных этапах развития жанра. Значение коллективного авторства в опере обусловлено спецификой музыкального искусства как творчества коллективной природы и существованием её в контексте развивающейся культуры.

Ключевые слова: казахская опера, музыкальная культура Казахстана, коллективное творчество, коллективное авторство, постановка, редакция.

Для цитирования / For citation: Джумакова У. Р., Мусаходжаева С. К. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 115–122. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.115-122.

UMITZHAN R. DZHUMAKOVA, SAULE K. MUSAKHODZHAIEVA

Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan

ORCID: 0000-0003-2599-2109, mail: dzhumit@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-4756-7886, mail: suliko_26@mail.ru

Collective Creativity and Authorship in Opera: The Historical Experience of the Musical Culture of Kazakhstan

The article examines cases of collective creativity and authorship in the history of Kazakh opera (1934–2018) in their connection with the overall processes of development of the art of opera. Collective creativity is demonstrated as an objective characteristic feature in the process of the creation and performance of a musical-theatrical composition. Five factors are determined, all of which impact the manifestation of collective authorship in real or hidden form: the historical, professional, spiritual-moral, biographic and culturological. It is proved that co-authorship, of which traditionally a negative attitude has been formed, has played an important role on various stages of the development of the genre. The significance of collective authorship in opera is stipulated by the specific traits of the art of music as a form of creativity of a collective nature and its existence within the context of a developing culture.

Keywords: Kazakh opera, musical culture of Kazakhstan, collective creativity, collective authorship, production, redaction.

Опера – одно из активно развивающихся явлений современной музыкальной культуры. Общей тенденцией оперного искусства является новое прочтение классики. Новаторские идеи режиссёров нередко приводят к изменению авторского замысла и показывают актуальность разработки научных вопросов,

связанных с творчеством в области оперы. Проблемы коллективного творчества и авторства опосредованно представлены в работах последних десятилетий, посвящённых истории создания и постановкам опер [8; 11]. Однако они не рассматривают это явление как закономерное, имеющее своё самостоятельное историческое

место. Цель данной работы – установить исторические и культурологические закономерности коллективного авторства композиторов в создании оперы на примере опыта казахской оперы (1930–2018). Ставятся задачи: показать аспекты творчества, ведущие к проявлению коллективного авторства; пролить свет на сложности творчества и рождения музыкально-сценических произведений; развенчать представление о единоличной заслуге официально обозначенного композитора; восстановить имена, повлиявшие на судьбу оперного произведения.

В Казахстане оперы коллективно создавались в период становления современной национальной культуры (1940–1960), однако исторические и культурологические причины их создания не получили отражения в научной литературе. Значимый художественный образец, определивший пути развития казахской оперы, опера «Абай» написана в соавторстве А. Жубанова и Л. Хамиди (1944). Определяя её роль в развитии казахского музыкального театра, исследователи не рассматривают вопросы её создания в аспекте коллективного творчества [7].

Для установления закономерного характера коллективного авторства в казахской опере в её полном историческом срезе (1934–2018) национальный исторический опыт соотносится с общими процессами оперного искусства. Исходным методологическим положением является признание коллектива как неделимого целого. В работе обобщаются научные знания по вопросам жанра оперы, специфики творчества в музыкальном искусстве, жизни оперных произведений русской и западноевропейской классики в постановках и редакциях. Материалом при этом служат музыкальные тексты казахских опер, представленные в изданных и рукописных клавирах, партитурах, аудио- и видеозаписях.

Научный интерес представляют факторы и признаки коллективного творчества и авторства, а не вопросы конкретной доли участия авторов и выполненный каждым из них вид и объём работы. Исторический принцип заключается в соотношении коллективного авторства с установленными периодами развития казахской оперы (1930–1960; 1960–1980; 1980–2018). Это позволяет обозначить эволюцию и показать явление коллективного авторства как общее и в то же время специфическое для каждого периода [4].

Опера как жанр в своей основе имеет возможность коллективного авторства, при этом

факты коллективного творчества и авторства должны изучаться как общезначимые, свойственные не только казахской музыке. Казахские оперы необходимо рассматривать в их тесной связи с решением запросов культуры на определённом этапе. Внешние причины коллективного сочинения музыки формируют типы отношений между авторами, между автором и редактором. Для обозначения свойств коллективного авторства следует сравнивать музыкальные тексты, принадлежащие автору и созданные редактором в процессе подготовки постановок. На основе этого устанавливается критическое отношение редакторов к исходному оригиналу и авторскому подходу. С целью анализа изменений исходного текста осуществляется текстологический анализ редакций.

Применение биографического метода обусловлено особенностями истории создания опер, которые привели к коллективному сочинению музыки. Не только исторические и культурологические условия, но и внутренние духовные, этические, психологические мотивы творчества порождают соавторство в различных формах его проявления.

Коллективность является одним из базовых свойств музыкального творчества. Чтобы музыка состоялась как вид искусства, необходимо триединство композитора, исполнителя и слушателя. Во всех видах творчества (фольклоре, традиционной, профессиональной академической, массовой музыке) рождение музыки связано с соучастием в той или иной форме создателя музыки (композитора), того, кто реализовал её звучание (исполнителя), и того, в ком это реальное звучание породило художественный образ музыки (слушателя). Во всех видах и жанрах музыки, которые требуют участия исполнителя, его ответственность как соавтора закреплена в праве на вознаграждение за труд, существующее на законодательном уровне. Кроме автора музыки оперы, таким правом обладают режиссёр, дирижёр, хореограф и др.

Для понимания исследуемой темы необходимо разграничить взаимосвязанные между собой понятия «коллективное творчество» и «коллективное авторство». Коллективное творчество как одно из свойств музыкального искусства имеет абсолютное значение и является объективным условием для существования коллективного авторства. Коллективное авторство обусловлено конкретными обстоятельствами творчества

композиторов и имеет свои причины. Оно встречается не во всех жанрах. Так, невозможно представить, что фортепианная миниатюра будет сочинена совместно двумя композиторами, хотя фортепианная миниатюра, раскрывающаяся в исполнительском прочтении, вписывается в коллективный характер музыкального творчества. Вместе с тем очевидно, что структурные свойства некоторых музыкальных жанров могут порождать коллективное авторство (опера, сюита, балет, гимн, киномузыка). Такова и сценическая музыка, в частности опера, основанная на законах словесного, драматического, изобразительного и других видов искусств. Она создаётся благодаря соавторству композитора с поэтами, драматургами (либретто), режиссёрами (постановка), художниками (сценография), хореографами (танец). Это – объективные условия для применения коллективной работы композиторов. Но для соавторства композиторов в сочинении оперы имеются к тому же и жанровые предпосылки. К таким структурным элементам оперы относятся: 1) синтетическая природа жанра, объединяющая вместе с музыкой театр, танец, литературу, живопись и т. д.; 2) многоплановое содержание, отражённое в понятии «драматургия»; 3) многообразный тематизм, включающий неавторский материал как основу музыкального текста (цитаты, в том числе фольклорные мелодии); 4) сложное, многосоставное строение по вертикали и по горизонтали, предполагающее разноплановое деление на части; 5) объёмное по выразительным средствам целое (солисты, оркестр, хор), которое требует последовательной разработки (клавиры и инструменталка, хоровые, ансамблевые и оркестровые номера наряду с сольными); 6) структура оперы, предполагающая продолжительное и дискретное время для её сочинения. В процессе создания возможны изменения (авторские редакции вплоть до окончательного варианта и согласия на исполнение).

Изучение литературы по западноевропейской, русской и казахской опере показывает, что для проявления коллективного авторства необходим ряд факторов. Нами определены пять факторов соавторства в операх, которые отражают разные типы отношений между создателями произведения.

Временной (или исторический) фактор (1) состоит в том, что соавторство присуще определённой стадии развития оперного искусства. Как правило, коллективные оперы характеризуются

начальным, ранним периодом становления национальной оперы. Так, в творчестве Я. Пери и М. да Гальяно известны коллективно созданные оперы «Флора» (1608) и «Бракосочетание Медоро и Анджелики» (1619) [12]. В XVIII и XIX веке коллективное сочинение опер было распространённым в области комической оперы, в творчестве Л. Керубини, Э. Мегюля, А. Гретри, Д. Обера, Р. Крейцера и других [15]. Более десятка водевилей написано в соавторстве А. Алябьева и А. Верстовского. Образцом сотрудничества в жанре оперы-балета является незавершённая «Млада», созданная пятью композиторами: А. Бородиным, Ц. Кюи, М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, Н. Минкусом (1872) [3; 10; 13].

В культурной политике советского государства в 1930–1950-е годы была обозначена задача создания оперных произведений в республиках Средней Азии [6]. Композиторы, погружаясь в неведомую культуру, столкнулись с проблемой незнания «иностранного» музыкального материала. С целью создания оперных произведений они объединялись с национальными музыкантами в коллективном творчестве (С. Василенко – М. Ашрафи, «Бурани»; Р. Глиэр – Т. Садыков, «Лейли и Меджнун»; В. Власов – А. Малдыбаев – В. Фере, «Аджал ордуна»; А. Шапошников – Ю. Мейтус – Д. Овезов, «Лейли и Меджнун»; А. Зноско-Боровский – В. Мухатов, «Акпамык» и др.). Известны около тридцати оперных произведений, созданных в коллективном авторстве в эти годы.

Композитору Е. Брусиловскому принадлежит авторство первой казахской оперы «Кыз Жибек» (1934). Однако в создании оперы большую роль сыграли традиционные музыканты – К. Байсеитова, К. Джандарбеков, К. Байсеитов, М. Ержанов. Они были не только первыми исполнителями главных партий, в расчёте на этих исполнителей сочинялись вокальные номера. Сами традиционные исполнители принимали участие в выборе музыкального материала оперы. Несмотря на официальное индивидуальное авторство, в опере «Кыз-Жибек» наблюдается «скрытое» коллективное авторство. По воспоминаниям Е. Брусиловского, опера «Кыз-Жибек» создавалась в обстановке всеобщей заинтересованности и сотрудничества: «...мы совместно с Курманбеком Жандарбековым, Куляш Байсеитовой, Канабеком Байсеитовым, Жуматом Шаниным, Темирбеком Жургеневым работали над музыкой, критически отбирая и оценивая каждую песню

<...> “Кыз-Жибек” делали “семь мамок”, и моя обязанность состояла в том, чтобы “дитя” было с двумя глазами» [1, с. 72]. Это замечание точно показывает роль сотрудничества композитора с традиционными музыкантами.

Не менее важным в коллективных операх раннего периода был *профессиональный фактор* (2). Он заключается в том, что между музыкантами складывается альянс, основанный на признании профессионального приоритета одного из соавторов, участие которого гарантирует написание оперы. Профессиональная подготовленность к созданию национальной оперы была одной из существенных проблем раннего этапа казахской музыкальной культуры XX века. Поэтому для приобретения профессиональных навыков написания оперы и слухового опыта оперной культуры огромное значение имело сотрудничество представителей национальной композиторской школы с профессионально опытными коллегами. Это сотрудничество строилось на отношениях, подобных связи «учитель-ученик».

Творческое общение Е. Брусиловского и М. Тулебаева можно отнести к такого рода профессиональным взаимоотношениям. Композиторское образование М. Тулебаев начал в Московской консерватории у Б. Шехтера и М. Глиэра (1936–1941). Возвратившись в Казахстан, он продолжил обучение у Е. Брусиловского. Ко времени сочинения оперы «Биржан и Сара» (1944–1946) Тулебаев был соавтором оперы «Амангельды» (1942), автором нескольких песен. Творческий процесс учителя и ученика описан Брусиловским в его дневниках: «...мы ревниво обсуждали каждую интонацию, каждый гармонический приём, стилевые и ладогармонические принципы казахской музыки» [2, с. 106]. Брусиловский помогал ученику правильно разобраться в либретто оперы «Биржан и Сара», построить драматургически осмысленное действие, наметить характеры действующих лиц: «...иногда он приносил мне первые опыты клавира, которые я в его присутствии приводил в порядок, ... мне пришлось пройти весь клавир первого акта, досочиняя и редактируя наметки Мукана» [там же, с. 110]. Самим Брусиловским для оперы «Биржан и Сара» был создан «Танец с хором» из III действия. Известно, что премьера оперы «Биржан и Сара» в 1946 году прошла с успехом. Брусиловский радовался за своего ученика. Он помогал, но не брал на себя право называться автором: «Разве это не моя победа – подготовить и выдвигать казахского композитора!» [там же, с. 108].

Участие Брусиловского в создании Тулебаевым оперы «Биржан и Сара» можно рассматривать как скрытое коллективное авторство.

Творческие союзы, основой которых являлась профессиональная помощь в становлении национальной оперы, продолжают традиции творческого общения композиторов «Могучей кучки». Е. Брусиловский – основоположник композиторской школы Казахстана – это прямой «потомок» Н. Римского-Корсакова через своего учителя М. Штейнберга. В научной литературе о творчестве композиторов «Могучей кучки» опосредованно обозначен вопрос коллективного творчества и авторства при изучении творческого процесса и сравнении редакций. Римский-Корсаков в своей «Летописи» оставил интересные воспоминания об опыте учёбы под руководством М. Балакирева: «При своём деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение переделывалось точь-в-точь как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам...» [9, с. 37].

Коллективное авторство может быть также результатом объединения близких по духу и художественно-эстетическим устремлениям композиторов. Классическим примером коллективного авторства в казахской музыке является опера «Абай» (1944). Она показывает *духовно-нравственный фактор* (3) объединения композиторов. Соавторы А. Жубанов и Л. Хамиди и в жизни были большими друзьями, духовно близкими соратниками в общей деятельности по созданию новых музыкальных жанров, коллективов и музыкального образования. Они познакомились ещё до приезда Л. Хамиди в Алма-Ату. Во время обучения в Ташкенте и Москве Хамиди тесно общался с казахской молодёжью. Как представителю татарской культуры, ему была понятна и близка казахская музыка. Приглашение в Казахстан для Хамиди обернулось огромным признанием, крепкой связью его музыки с казахской культурой.

В этом творческом союзе были представлены композиторы, равные по своему значению и по возможностям работы над оперой. Поэзия и песни Абая были одинаково значимы для художественного мира композиторов. Это уникальный пример коллективного авторства, художественная ценность этой оперы признаётся безоговорочно, и соавторство этому не мешает.

Духовно-нравственный фактор объединения

композиторов является важной основой для реального (открытого) коллективного авторства. Наиболее соответствуют такому объединению отношения равных поколений.

В истории музыки есть примеры того, как последнее, очень важное в биографии композитора произведение, остаётся незавершённым. Смерть Дж. Пуччини не позволила закончить буквально последние страницы оперы «Турандот», и финал был дописан его учеником Ф. Альфано. Новый вариант финала создали Л. Берно и китайский композитор Хао Вэйя [14].

Композиторы, редакторы, текстологи, которые участвуют в завершении авторской оперы, так или иначе выступают в роли соавторов. Произведение уже в процессе своего оформления приобретает свойство скрытого коллективного авторства, на проявление которого повлияли *биографические события* (4).

Примечательная история коллективного авторства связана с сочинением оперы «Курмангазы» А. и Г. Жубановых. Первоначально это был индивидуальный замысел А. Жубанова. Свою последнюю оперу он хотел сочинить один, так как предыдущие были коллективными – «Абай» (в соавторстве с Л. Хамиди, 1944) и «Тугеген Тохтаров» (в соавторстве с Л. Хамиди, 1947). Создание оперы о Курмангазы являлось заветной мечтой Жубанова. Жубанов высоко ценил его личность, исследовал его кюи и написал о нём ценные научные труды.

Работа над созданием оперы «Курмангазы» началась с конца 1950-х годов. Либреттистом выступил М. Ауэзов, соавтор предыдущих опер композитора. После кончины Ауэзова в 1961 году работа над литературной основой оперы была приостановлена. К середине 1960-х годов композитор понял, что из-за болезни не сможет завершить оперу самостоятельно. О периоде после смерти отца в 1968 году Г. Жубанова вспоминает так: «Немного оправившись от удара, я задумалась над тем, чтобы завершить оперу “Курмангазы” <...> Интересно судьба играет человеком. Ведь именно мне предстояло закончить заветный труд Ахмета Жубанова – оперу о Курмангазы. Опера о Курмангазы – это было мечтой всей жизни А. Жубанова <...> Воплотить мечту отца в жизнь и стать его творческим наследником» [5, с. 38].

Вначале замысел Жубанова был завершён в виде радиооперы «Курмангазы», которая была поставлена в 1971 году по заказу Гостелерадио

Казахской ССР. Однако Г. Жубанова понимала, что радиоопера не является полноценным воплощением идеи её отца и потому переработала её в полноценное сочинение (1987). История создания произведения «Курмангазы» представляет собой длительный многоэтапный процесс коллективного труда, в котором замысел, идея и часть текста принадлежали А. Жубанову, а завершение произведения в виде полного музыкального текста осуществила дочь композитора.

В отличие от традиции русской оперы, в которой при завершении незаконченного произведения первичное индивидуальное авторство сохраняется, несмотря на изменения текста в редакциях, в опере «Курмангазы» Г. Жубанова выступает не редактором, но соавтором. В этом произведении ей принадлежит доработка первоначального замысла, создание музыкального текста, композиционное и драматургическое оформление, – всё то, что не успел осуществить дорогой её сердцу отец.

Жизнь и судьба оперы складываются в последующих за её премьерой постановках. При их осуществлении общий контекст изменяющейся во времени культуры создаёт почву для новых прочтений авторского оригинала. *Культурологический фактор* (5) состоит в том, что в процессе сценической работы не только продолжается коллективное творчество, но и могут проявиться в той или иной форме свойства коллективного авторства.

Одним из важных критериев редакции оперы является его адекватность стилю автора и его композиторской технике. Часто используемые купюры, перестановки музыкального материала, оркестровое обновление, как правило, находятся в пределах восприятия редакции как соответствующей оригиналу. Соучастие в авторстве индивидуально созданного произведения возникает тогда, когда вводится какой-либо новый текст или изменения авторского текста (звуковысотные, метроритмические, тембровые и т. д.) отдалают от стиля композитора.

История постановок первой казахской оперы «Кыз Жибек» Е. Брусиловского (1934), судьба которой сложилась успешно и плодотворно, является убедительным примером эволюции в культурологическом прочтении оперного замысла композитора. За период 1934–2017 годов в театрах Казахстана (Алматы, Астаны, Шымкента) было осуществлено немало постановок, которые сопровождалось различными музыкальными

редакциями. В исторических спектаклях (авторские и неавторские редакции) оригинальный текст оперы в целом сохранялся. В современной постановке, осуществлённой театром «Астана Опера» в 2017 году (режиссёр М. Панджавидзе, дирижёр А. Мухитдинов), имеются значительные изменения оригинала. Так, введены новые разделы – речитативы в объёме 280 тактов. По стилистике тематизм, тембровый колорит контрастируют с рядом расположенными номерами. Используются звучания казахских народных инструментов: кернея, жетыгена, кыл-кобыза, шан-кобыза. Вступление ко II действию предваряется трёхкратными фанфарами на тему песни «Айтбай» народного музыканта Биржана. Во II действии женский хор «Саулемай» переложён для нового состава – хора мальчиков. Триумфально-приподнято звучит в редакции 2017 года вступление ко II действию, которое основано на марше Брусиловского из редакции 1937 года. Торжественный характер (обилие медных духовых инструментов) вступает в противоречие с простотой и безыскусностью инструментовки прежних редакций. Общий объём материала новой редакции превышает объём авторского клавира 1981 года более чем на две тысячи тактов. Гармонизация речитативов доминантовыми и уменьшёнными септаккордами в редакции А. Мухитдинова создаёт стилистический контраст с гармонизацией Брусиловского, который практически не использовал подобных аккордов. Анализ гармонического языка оперы Брусиловского показывает, что в миноре он опирался на доминанту в натуральном виде, а в мажоре использовал доминанту без терции, либо тонический органнй пункт.

Тем самым музыкальная редакция современной постановки «Кыз Жибек» по стилистическим особенностям, тематическому материалу, композиционно-драматургическому решению, находясь в противоречии с оригиналом, нарушает его подлинность, хотя, возможно, что режиссёрско-постановочный авторский коллектив не ставил перед собой такой задачи. «Кыз Жибек» Брусиловского в процессе жизни произведения в культуре приобретает свойства коллективного авторства, которое становится следствием редакций, обусловленных новым прочтением произведения в контексте развивающегося оперного искусства Казахстана.

Итак, изучение общих закономерностей коллективного творчества и авторства показывает

многообразие форм проявления коллективной деятельности в музыкальном искусстве. Нами выделены пять факторов, воздействующих на проявление свойств коллективного авторства в реальной или опосредованной (скрытой) форме: исторический, профессиональный, духовно-нравственный, биографический, культурологический.

Как видим, исторические явления, относящиеся к коллективному авторству, необходимо рассматривать в контексте культуры и специфики музыкального искусства как творчества коллективной природы. Для композиторского творчества коллективное авторство является исключительным свойством и не имеет закономерного характера в силу индивидуальной формы деятельности. Соавторство композиторов, как правило, не связано с функциональным разделением труда и строится на совокупности отношений, обусловленных историческими, профессиональными, духовно-нравственными, преемственно-поколенческими и культурологическими причинами.

Теоретическое осмысление различий между коллективным творчеством и авторством важно для понимания современной оперной практики. Одной из её примет выступает расширение авторства. Фигуры режиссёра и других соучастников творчества иногда возвышаются так, что диктуют изменения музыкального материала оперы. Кроме авторства в финансово-правовом аспекте (гонорары, авторские права), возникает пограничная в морально-этическом аспекте ситуация признания подлинности оригинального творения.

Теоретическое обоснование авторства является важной основой для сохранения и утверждения авторских прав композитора при любой форме его проявления. На основе понимания историко-культурологической закономерности коллективного авторства в сферу творческих интересов могут быть вовлечены многие коллективные произведения, которые в силу их аксиологической трактовки не находили пути к слушателю и зрителю.

Творческий подход в постановке опер со свойствами коллективного авторства заключается в органичном сочетании подлинности произведения с возможностями его интерпретации в музыкальных редакциях и в режиссёрских сценических постановках. Авторская воля и художественный замысел оригинала являются



основанием, предотвращающим появление коллективного авторства, противоречащего статусу индивидуально сочинённого произведения. Редакции опер в виде рукописного и изданного нотного текста имеют практическое значение для атрибуции автора.

В казахской опере имеются художественные произведения, такие как «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Курмангазы» А. и Г. Жубановых, написанные в содружестве авторов. Также можно выделить значительную роль скрытого соав-

торства («Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, «Биржан и Сара» М. Тулебаева). Подход к разным проявлениям коллективного авторства в аксиологическом аспекте, основанном на приоритете индивидуального творчества, не продуктивен. Данные произведения показывают одно из возможных творческих решений, к которым приходит композитор в определённых исторических, профессиональных, художественно-этических, биографических и культурологических обстоятельствах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брусиловский Е. Г. Пять тетрадей // Простор: литературно-художественный журнал. 1997. № 9. С. 50–75.
2. Брусиловский Е. Г. Пять тетрадей // Простор: литературно-художественный журнал. 1997. № 10. С. 86–113.
3. Булычёва А. В. Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 106–110.
4. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
5. Жубанова Г. А. Премьера оперы «Курмангазы» // Мир мой – Музыка. Т. 2: Статьи, очерки, воспоминания / сост. Д. А. Мамбетова. Алматы, 1997. С. 33–47.
6. История музыки народов СССР. Т. 2 / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1976. 524 с.
7. Кетегенова Н. С. Академик А. Жубанов. У истоков профессиональной деятельности // Ахмет Жубанов: сб. ст. / под ред. Н. С. Кетегеновой. Алматы, 2006. С. 12–28.
8. Подгузова М. М. «Пишу я партитуру совершенно заново», или Неизвестные обстоятельства одной оперной постановки (об опере «Емельян Пугачёв» М. В. Ковалёва в оркестровке Д. Р. Рогаль-Левицкого) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 105–109.
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Согласие, 2004. 608 с.
10. Синельникова О. В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодерна // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 47–51.
11. Тимофеев Я. И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 180 с.
12. Carter T. Jacopo Peri (1561–1633): Aspects of his Life and Works // Proceeding of the Royal Musical Association. 1978. Vol. 105, pp. 50–62.
13. Gaub A. Critical Report // Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. 275–316.
14. Uvietta M. “E l’ora della prova”: Berio’s Finale for Puccini’s “Turandot” // Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16, Issue 2, pp. 187–238.
15. Wild N., Charlton D. Theater de l’Opera-Comique Paris: repertoire 1762–1972. Sprimont, Belgium: Editions Mardaga, 2005. 280 p.

Об авторах:

Джумакова Умитжан Рахметулловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Астана, Казахстан), **ORCID: 0000-0003-2599-2109**, dzhumit@rambler.ru

Мусаходжаева Сауле Карасаевна, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и композиции, Казахский национальный университет искусств (010000, г. Астана, Казахстан), **ORCID: 0000-0002-4756-7886**, suliko_26@mail.ru

REFERENCES

1. Brusilovskiy E. G. Pyat' tetra dey [Five Notebooks]. *Prostor: literaturno-khudozhestvennyy zhurnal* [Vastness: Literary-Artistic Magazine]. 1997. No. 9, pp. 50–75.
2. Brusilovskiy E. G. Pyat' tetra dey [Five Notebooks]. *Prostor: literaturno-khudozhestvennyy zhurnal* [Vastness: Literary-Artistic Magazine]. 1997. No. 10, pp. 86–113.
3. Bulycheva A. V. Kollektivnaya opera-balet «Mlada» (1872): pervyy vykhod v svet [The Collective Opera-Ballet “Mlada” (1872): The First Presentation]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 106–110.
4. Dzhumakova U. R. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov: problemy istorii, smysla i tsennosti* [The Musical Legacy of Composers of Kazakhstan from the 1920s to the 1980s: Issues of History, Meaning and Values]. Astana: Foliant, 2003. 232 p.
5. Zhubanova G. A. Prem'era opery «Kurmangazy» [Premiere of the Opera “Kurmangazy”]. *Mir moy – Muzyka. V 2 t. T. 2: Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World – Music. In 2 Vol. Vol. 2: Articles, Essays, Memories]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty, 1997, pp. 33–47.
6. *Istoriya muzyki narodov SSSR. T. 2* [The History of Music of the Peoples of the USSR. Vol. 2]. Ed. by Yu. V. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 524 p.
7. Ketegenova N. S. Akademik A. Zhubanov. U istokov professional'noy deyatel'nosti [Academician A. Zhubanov. At the Origins of Professional Activity]. *Akhmet Zhubanov: sb. st.* [Akhmet Zhubanov: Collection of Articles]. Ed. by N. S. Ketegenova. Almaty, 2006, pp. 12–28.
8. Podguzova M. M. «Pishu ya partituru sovershenno zanovo», ili Neizvestnye obstoyatel'stva odnoy opernoy postanovki (ob opere «Emel'yan Pugachev» M. V. Kovalya v orkestrivke D. R. Rogal'-Levitskogo) [“I Write the Score Completely Anew”, or, the Unknown Circumstances of an Opera Performance (About the Opera “Emel'yan Pugachev” by M. V. Koval in Orchestration by D. R. Rogal'-Levitsky)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2011. No. 1, pp. 105–109.
9. Rimskiy-Korsakov N. A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of My Musical Life]. Moscow: Soglasie, 2004. 608 p.
10. Sinel'nikova O. V. The Practice of Collective Activity of Composers in the Musical Art of Postmodernism. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 47–51. (In Russ.)
11. Timofeev Ya. I. *Stravinskiy i «Khovanshchina» v redaktsii Dyagileva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Stravinsky and “Khovanshchina” as Amended by Dyagilev: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 180 p.
12. Carter T. Jacopo Peri (1561–1633): Aspects of his Life and Works. *Proceeding of the Royal Musical Association*. 1978. Vol. 105, pp. 50–62.
13. Gaub A. Critical Report. *Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin*. Edited by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016, pp. 275–316.
14. Uvietta M. “E l'ora della prova”: Berio's Finale for Puccini's “Turandot”. *Cambridge Opera Journal*. 2004. Vol. 16, Issue 2, pp. 187–238.
15. Wild N., Charlton D. *Theater de l'Opera-Comique Paris: repertoire 1762–1972*. Sprimont, Belgium: Editions Mardaga, 2005. 280 p.

About the authors:

Umitzhan R. Dzhumakova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of the Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts (010000, Astana, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0003-2599-2109, dzhumit@rambler.ru

Saule K. Musakhodzhaeva, Master of Arts, Faculty Member at the Department of the Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts (010000, Astana, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0002-4756-7886, suliko_26@mail.ru



**Т. В. ХАРЛАМОВА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru*

Орган в казахской музыкальной культуре: этапы истории

XX век в истории культуры Казахстана ознаменовался рядом знаковых событий, сформировавших её современный облик, в числе которых – зарождение академической музыкальной традиции, основанной на синтезе европейского и национального. В данной статье прослеживается история формирования органной культуры в Казахстане. Инструменту, возвращённому в лоне западной церкви и не имеющему корней в казахской художественной практике, предстояло пройти сложный путь развития. Обосновываются три этапа, для каждого из которых характерны определённые признаки. Так, первый этап – ознакомительный – связан с освоением нового для казахов европейского инструмента, а также жанров и форм, присущих органной музыке. Второй этап – это расцвет композиторского творчества и органного исполнительства в Казахстане. Третий этап определяется расширением диапазона семантических свойств произведений для органа, отражающих сакральную близость казахскому инструментарию. Специфика казахской органной музыки, в основе которой лежит органичное слияние академического и фольклорного опыта, проявляется на нескольких уровнях: образность, жанровая сфера, инструментарий, тематизм, формообразование. Характерные особенности каждого из них рассматриваются на примере показательных для своего времени сочинений.

Ключевые слова: орган, органное исполнительство, традиционная культура казахов, композиторское творчество, жанровый синтез, казахская музыкальная культура.

Для цитирования / For citation: Харламова Т. В. Орган в казахской музыкальной культуре: этапы истории // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 123–128. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.123-128.

TATIANA V. KHARLAMOVA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru*

The Organ in the Kazakh Musical Culture: The Stages of its History

The 20th century in the history of the culture of Kazakhstan was marked by a set of significant events which have formed its contemporary image, among which was the generation of a classical academic musical tradition based on the synthesis of the European and the national traits. The present article traces out the history of formation of organ culture in Kazakhstan. The instrument, which was nurtured in the fold of the Western church and not possessing roots in Kazakh artistic practice, was destined to pass through a complex path of development. Three stages are substantiated, each of which is characterized by particular signs. Thus, the first stage – the introductory – is connected with the assimilation of the European instrument that is new for the Kazakhs, as well as of the genres and forms intrinsic to organ music. The second stage presents the apex of compositional activities and performance activities in Kazakhstan. The third stage is determined by the expansion of the range of semantic features in organ works, reflecting the sacred closeness to the Kazakh instrumental range. The specificity of Kazakh organ music, at the basis of which lies an organic amalgamation of the academic and the folklore experience, is manifested in several stages: the imagery, genre sphere, instrumental range, thematicism, and form-generation. The characteristic features of each of them are examined by the example of musical compositions indicative for their time.

Keywords: organ, organ performance, traditional culture of the Kazakhs, compositional creativity, synthesis of genres, Kazakh musical culture.

Функционирование органа в музыкальной культуре Казахстана, несмотря на относительно устойчивый интерес со стороны исследователей, является малоизученным явлением. Специфика использования инструмента в казахстанской композиторской практике, проблема образной и выразительной сущности органа как носителя новой, не свойственной ему ранее музыкальной семантики, связаны с особенностями становления органной культуры в Казахстане. Эти сложности сопряжены со спецификой кочевого менталитета, неоднозначностью восприятия инструмента национальной аудиторией, социокультурными условиями становления органного исполнительства [3; 4; 5; 6; 7].

Можно выделить *три этапа становления органной традиции* в Казахстане, огромное влияние на формирование и развитие которой оказала советская органная школа¹.

Так, *первый этап* (1967–1976) истории органного искусства в Казахстане неразрывно связан с приездом в 1967 году в Алма-Ату выпускника Московской консерватории имени П. И. Чайковского Владимира Тебенихина (1942–1988), ставшего первым органистом Казахстана [10]. Музыкант приехал по приглашению известного казахстанского композитора Еркегали Рахмадиева для развития органной культуры в республике. В это время в Алматинской консерватории устанавливался первый в Казахстане орган немецкой фирмы «Alexander Schuke». Исполнительская деятельность В. Тебенихина способствовала популяризации лучших образцов мировой органной литературы, а также появлению органных опусов у многих национальных композиторов.

Доминирующей тенденцией на первом этапе становится освоение в исполнительской и слушательской среде нового для казахстанской музыкальной культуры инструмента: его тембровой палитры, репертуара, включавшего преимущественно произведения эпохи барокко и, соответственно, образного строя исполнявшихся сочинений. Параллельно появляются *первые обработки* народной музыки и *переложения* для органа сочинений композиторов Казахстана, осуществлённые В. Тебенихиным. В числе примеров можно назвать «Екі жирен» («Пара гнедых», 1967) и «Қараторғай» («Скворец») Е. Брусиловского (1967). Важным моментом в истории органной музыки стало появление

оригинальных органных произведений – таких как «Полифонические эскизы» И. Дубовского (1968).

Известный музыковед-теоретик И. Дубовский² по просьбе молодых казахстанских авторов и исполнителей выступил в качестве композитора, соединив в «Полифонических эскизах» принципы европейской полифонии с интонационностью, идущей от казахского фольклора. Именно «Полифонические эскизы» послужили своеобразным импульсом к созданию в 1970-е годы многих сочинений: Сонаты А. Луначарского, «Вариаций на тему Булата Сарыбаева» Е. Астахова, «Поэмы» С. Кибировой и др.

Несмотря на очевидную историко-культурную отдалённость «короля инструментов» от казахской традиции, между ними обнаруживаются точки соприкосновения. Имеются в виду некоторые тембровые свойства органа и, прежде всего, пространственность звучания, вызывающая аналогию с аэрофонами традиционного инструментария (кос-сырнай, камыс-сырнай, сыбызгы). В этом же ряду следует назвать гармонику и баян, вошедшие в музыкальный быт этноса в начале XVIII века³. Другим каналом стала изначальная принадлежность органа богослужебному культу, сакральность, духовная направленность органного искусства, опосредованно резонирующая с системой верований казахов.

Обозначенные аналогии обусловили пути ассимиляции органа в русле национального инструментария, тематизма. В частности, они привели к непосредственному соединению органа с традиционными казахскими инструментами в рамках одного произведения.

Важное направление в творчестве казахстанских композиторов этого периода связано с *использованием органа в партитурах симфонических и вокально-симфонических произведений*. Причём тембр органа вводится в кульминациях-апофеозах заключительных частей цикла, которые в соответствии с содержанием, характерным для искусства советской эпохи, призваны провозглашать торжество коммунистических идеалов. Таковы, например, оратория «Ленин» Г. Жубановой (первое в Казахстане вокально-симфоническое произведение, в партитуру которого вводится орган), «Торжественная ода к 50-летию СССР» М. Иванова-Сокольского, Первая симфония К. Кужамьярова «Памяти Розыбакиева». В этом ряду можно назвать балет А. Исаковой «Гамлет» (1971), где орган

естественно и органично вплетается в симфоническую ткань произведения.

Противоположная трактовка тембра органа, связанная с воплощением трагической семантики, раскрывается в пятичастной симфонии Г. Жубановой «Жігер» («Энергия»), ставшей реакцией на смерть отца, композитора Ахмета Жубанова. Соло органа представлено в медленной IV части – трагическом центре цикла, на *piano*, после оркестровой кульминации. По воспоминаниям Жубановой, именно с музыки этой части началось создание всей симфонии, в которой «философская идея о вечности бытия, превратностях судьбы, переживаниях личности звучала более отстранённо и обобщённо, как раздумье о жизни» [5, с. 65].

Итогом первого этапа становления органного искусства в Казахстане служит появление сочинений, в которых обозначены основные принципы применения органа в партитурах монументальных произведений.

Второй этап (вторая половина 1970-х – 1990-е годы) характеризуется дальнейшим развитием исполнительской и композиторской практики. Значительную роль в этом процессе сыграла деятельность казахского органиста Габита Несипбаева⁴, стимулировавшая обогащение национального органного репертуара. В его концертные программы включаются сложные и яркие по тематизму произведения: Концерт для органа, фортепиано и оркестра, «Приношение Понтифику» Ж. Джумабекова, Пьеса для органа и струнного оркестра К. Шильдебаева, «Жертвоприношение Тенгри» для оркестра и органа А. Бестыбаева и др. Характерны и созданные Несипбаевым обработки для органа казахских и кыргызских народных песен («Три песни Абая», «Две фантазии на темы песен Ахана-Серэ»), переложение для органа «Казахского вальса» Л. Хамиди.

Компьютеризация творчества, появление новых, синтетических методов создания звуков на основе современных электронных технологий привели к созданию *электрооргана*, что повлекло за собой возникновение произведений с участием нового инструмента (например, Концерт для альта, камерного оркестра и электрооргана Ж. Турсунбаева).

Музыкальный язык и стиль органных произведений, создаваемых на этом этапе, подобно другим национальным культурам, характеризуется *тенденцией воссоздания* жанровых, ком-

позиционных, структурных, тембровых и иных особенностей фольклора в сочетании с европейскими музыкальными формами [2]. В качестве примеров можно назвать пьесы «Портрет» А. Романова (1985), «Fugionmeditation» С. Еркимбекова (1998), «Pastoral» К. Шильдебаева (1998) и т.д.

«Pastoral» К. Шильдебаева – яркий пример синтеза принципов традиционной казахской и европейской академической музыки. Так, о связи выразительной темы «Pastoral» (звучит у органа) с казахскими кобызовыми кюями (казахский национальный инструментальный жанр) свидетельствуют интервальная основа и особенности метроритмической организации: доминирующая роль чистой квинты, ритмическая свобода (нерегулярная ритмическая пульсация внутри каждого такта с размером 4/4), обуславливающая, в свою очередь, свободу мелодического развёртывания. При этом композитор обращается к *форме*, и *ишре* – *образной семантике пассакалии*, как известно, одной из знаковых для музыки барочной традиции. В то же время основные принципы построения драматургии и формы обнаруживают связи с традицией пассакалий Шостаковича, которые с лёгкостью синтезируются с принципами кюевой структуры и получают воплощение в форме своеобразного жанрового синтеза.

Особая область органной музыки казахских композиторов на данном этапе определяется экспериментами с инструментальными составами, результатом чего стало *создание индивидуализированных ансамблей, одним из обязательных участников которых становится орган*. Таковы «Концертино» для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра, «Pastoral» для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998), пьесы С. Еркимбекова и Б. Аманжолы (1992–1997) и др.

Третий этап (с 2000-х годов по настоящее время) в Казахстане характеризуется расширением «радиуса действия» органной культуры. Прежде всего это связано с переносом столицы из Алматы в Астану, открытием Казахской национальной академии музыки (КазНАМ) и при ней – первого в североказахстанском регионе Органного зала (1998)⁵. Отсюда – дальнейшая активизация композиторского творчества, *расширение органного репертуара*. Как и на предыдущем этапе, создаются произведения для разнообразных инструментальных ансамблей, для симфонического оркестра с участием органа. Параллельно происходит расширение

семантического диапазона в трактовке художественных возможностей органа. В частности, новым для национального искусства становится применение инструмента для *создания атмосферы сакрального действия*. В условиях иного ментального архетипа, восходящего к язычеству кочевого народа, казахскими композиторами актуализируется изначально культовое предназначение органа. Такая его функция у казахстанских композиторов на данном этапе связана с медитативными свойствами инструмента и его акустическими возможностями. В качестве примеров можно назвать «Голубой минарет» С. Еркимбекова [9], «Тілеп-абыз» («Мудрец-Тлеп») С. Абдинурова.

В трактовке органа в качестве символа духовного начала обнаруживаются две тенденции. Первая связана со *стилизацией лексики, форм европейской барочной полифонической музыки* («Приношение» А. Романова⁶, «Духовный концерт» и «Приношение понтифику» Ж. Джумабекова), в то время как вторая сопряжена с воссозданием европейских полифонических жанров на основе национального тематизма («Голубой Минарет» С. Еркимбекова, «Сағындым» С. Абдинурова)⁷.

Синтез двух обозначенных тенденций обнаруживается в сочинении Б. Баяхунова «Казахская бахиана» (соната для органа в четырёх частях). Согласно комментариям самого композитора, изложенным в партитуре этой сонаты, произведение представляет пример эксперимента, направленного на соединение казахского национального фольклора и старинной европейской музыки [1; 8].

В качестве музыкальной основы композитор вводит монограмму *VACH* и тему казахской народной песни «Елім-ай» («Земля моя»), а также отдельные интонации произведений казахского народного и народно-профессионального творчества (кюи Ыхласа, песни Мухита и др.). В одном цикле Баяхунов объединяет жанр старинной сонаты и инструментальной сюиты⁸. Результатом становится синтез барочной полифонии и казахского фольклорного тематизма, раскрывающий идею диалога культур и переклички эпох.

Цикл состоит из четырёх частей, связанных с типичными формами и жанрами эпохи барокко (Прелюдия, Фуга, Пассакалия, Токката). О следовании традиции также свидетельствует характерный для основных частей старинной

сюиты темповый контраст: медленно – умеренно быстро – очень медленно – очень быстро. При этом все части скреплены интонационно-тематическими связями, среди которых – тема *VACH*, выполняющая функцию лейттемы.

Синтез академической и фольклорной традиций в этом произведении раскрывается и на уровне формы. Так, композиционной основой каждой части цикла оказывается трёхчастная структура, в которой благодаря чередованию различных тематических эпизодов и лейттем возникают черты полифренного рондо. В то же время симметричность структуры, постепенное расширение диапазона звучания в каждом последующем разделе всех пьес цикла указывают на кюевый принцип формообразования. Органичный синтез двух традиций, проявившийся в данном произведении, обозначил новые точки соприкосновения европейской органной и казахской народной музыки, тем самым определив направленность дальнейшего развития композиторского творчества.

Таким образом, на современном этапе определились своеобразные тенденции и характерные особенности казахской органной музыки, основанные на синтезе академических и фольклорных традиций, что проявляется на нескольких уровнях: образности, жанровой сферы, инструментария, тематизма, формообразования. Так, в образной сфере закрепились культовая семантика органа как инструмента для *создания атмосферы сакрального действия, философских размышлений* («Голубой минарет» С. Еркимбекова, «Приношение» А. Романова, «Духовный концерт», «Приношение понтифику» Ж. Джумабекова и др.).

В то же время сольные сочинения для органа не получают широкого распространения. Наибольшую популярность приобретают произведения, инструментальный состав которых *синтезирует* классический инструментарий (струнные, духовые), орган и традиционные казахские инструменты, в частности, кобыз («Тілеп-абыз» С. Абдинурова, «Pastoral» К. Шильдебаева и др.).

В тематизме и формообразовании произведений ведущим принципом становится *опора на национальные казахские традиции*. В области формообразования – это традиционный кюи, форма которого основана на симметричности, принципе трёхчастности с типичным расширением диапазона звучания в каждом



последующем разделе. Национальный колорит тематизма создаётся благодаря опоре на традиционные казахские интонации и ритмоформулы.

Все выявленные тенденции органной ветви композиторского творчества на современном

этапе корреспондируют с принципами и традициями, сложившимися в музыке композиторов Казахстана к концу 2010-х годов, и определяют дальнейшее развитие академической музыки в республике.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Казахстан шёл по стопам другой среднеазиатской республики СССР – Узбекистана, где первый в Средней Азии орган был установлен в 1947 году в Большом зале Ташкентской государственной консерватории.

² И. Дубовский, один из авторов учебника «Практический курс гармонии» (совместно с С. В. Евсеевым, В. В. Соколовым и И. В. Способиным), занимался преподавательской деятельностью в Алма-Ате с 1953 года, был заведующим кафедрой теории музыки и композиции Консерватории имени Курмангазы.

³ Проникновение этих инструментов в культуру казахов в первой половине XVIII века тесно связано с процессом присоединения Казахстана к России, появления в регионе русских переселенцев, что привело к ассимиляции двух культур.

⁴ По его инициативе был проведён ряд тематических концертных сезонов органной музыки: абонемент «Все сочинения И. С. Баха для органа» (15 программ в сезонах 1992–1995 года), циклы исторических концертов «Барокко», «Классицизм», «Романтизм», «Орган в ансамблевом музицировании» (сезоны разных лет), лекции-концерты по истории

органа, жанрам органной музыки, эпохам и стилям (сезоны разных лет).

⁵ Несколько органов североказахстанского региона находятся в католических соборах Астаны, Караганды, Кокшетау и др. [7].

⁶ «Приношение» состоит из двенадцати мини-циклов: одиннадцати лаконичных прелюдий и инвенций и развёрнутой прелюдии с *basso ostinato*, организованных скрепляющим весь цикл лейтмотивом – интонацией кварты и секунды, которые являются зерном темы каждой прелюдии и инвенции. Тональный план цикла: *b – f – e – G – b – F – a – A – g – c – f – g*. Тональности пьес цикла, по замыслу композитора, складываются в мелодию.

⁷ В этих произведениях национальный мелос облечён в форму фуги.

⁸ Идея создания возникла при изучении клавирных переложений Д. Кабалевского органных прелюдий и фуг И. С. Баха. Внимание композитора привлёк начальный двутакт Прелюдии с *moll*, вызвавший у него ассоциацию с постепенными интонациями казахской народной песни «Елим-ай», а «Бразильские бахианы» Э. Вилла-Лобоса послужили идеей для названия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баяхунов Б. Я. В творческой мастерской // Композиторы Казахстана. Т. 1 / сост. Н. С. Кетегенова. Алматы, 2012. С. 328–359.
2. Гарипова Н. Ф. Преломление традиций фольклора в технике композиции башкирских композиторов (на примере фортепианной пьесы Р. Касимова «908») // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 160–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
3. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
4. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. В 2 т. Т. 1: Статьи, очерки, воспоминания / ред. Д. А. Мамбетова. Алматы: Билим, 1997. 210 с.
5. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. В 2 т. Т. 2: Статьи, очерки, воспоминания / ред. Д. А. Мамбетова. Алматы: Билим, 1997. 262 с.
6. Латышова Л. В. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967–2000) // Евразийский союз учёных. 2015. № 17. URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/o-preemstvennosti-ispolnitelskix-tradicij-v-organnom-iskusstve-kazaxstana-1967-2000-gody/> (Дата обращения: 20.01.2019).
7. Латышова Л. В. Становление органного исполнительского искусства в Казахстане // Органное сообщество Principal. 2014. 26.05. URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-v-kazahstane/> (Дата обращения: 20.01.2019).

8. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 344 с.
9. Нусупова А. С., Нусипжанова Н. Н. «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция // Мысль. 2014. 17 ноября. URL: <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4358> (Дата обращения: 19.01.2019).
10. Тебенихин В. И., Карасаева А. Ж. Методические заметки об органном творчестве И. С. Баха (вопросы интерпретации) // Проблемы методики преподавания и исполнительства: сб. тр. Алма-Ата, 1989. Вып. 1. С. 3–45.

Об авторе:

Харламова Татьяна Валерьевна, аспирантка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru

REFERENCES

1. Bayakhunov B. Ya. V tvorcheskoy masterskoy [In the Creative Workshop]. *Kompozitory Kazakhstana. T. 1* [The Composers of Kazakhstan. Vol. 1]. Comp. by N. S. Ketegenova. Almaty, 2012, pp. 328–359.
2. Garipova N. F. Interpretation of Folk Musical Traditions in the Compositional Technique of Bashkir Composers (on the Example of Rafail Kasimov's Piano Piece "908"). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 160–166. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
3. Dzhumakova U. R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov [The Musical Legacy of the Composers of Kazakhstan 1920–1980s]. *Problemy istorii, smysla i tsennosti* [The Issues of History, Meaning and Value]. Astana: Foliant, 2003. 232 p.
4. Zhubanova G. A. *Mir moy – Muzyka. V 2 t. T. 1: Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World – Music. In 2 Vol. Vol. 1: Articles, Essays, Memories]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty: Bilim, 1997. 210 p.
5. Zhubanova G. A. *Mir moy – Muzyka. V 2 t. T. 2: Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World – Music. In 2 Vol. Vol. 1: Articles, Essays, Memories]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty: Bilim, 1997. 262 p.
6. Latyshova L. V. O preemstvennosti ispolnitel'skikh traditsiy v organnom iskusstve Kazakhstana (1967–2000) [On the Continuity of Performing Traditions in the Art of Organ Performance in Kazakhstan (1967–2000)]. *Evrasiyskiy soyuz uchenykh* [The Eurasian Scientists' Union]. 2015. No. 17. URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/o-preemstvennosti-ispolnitelskix-tradicij-v-organnom-iskusstve-kazaxstana-1967-2000-gody/> (20.01.2019).
7. Latyshova L. V. Stanovleniye organnogo ispolnitel'skogo iskusstva v Kazakhstane [The Formation of the Art of Organ Performance in Kazakhstan]. *Organnoe soobshchestvo Principal* ["Principal" Organ Community]. 2014. 26.05. URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-v-kazakhstane/> (20.01.2019).
8. Nedlina V. E. *Puti razvitiya muzykal'noy kul'tury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Paths of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2017. 344 p.
9. Nusupova A. S. Nusipzhanova N. N. «Goluboy minaret» Serika Erkimbekova: obrazno-khudozhestvennaya kontsepsiya ["Blue Minaret" by Serik Yerkimbekov: Figurative and Artistic Conception]. *Mysl'* [Thought]. 2014. November, 17. URL: <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4358> (19.01.2019).
10. Tebenikhin V. I. Karasayeva A. Zh. Metodicheskiye zametki ob organnom tvorchestve I. S. Bakha (voprosy interpretatsii) [Methodical Notes of the J. S. Bach's Legacy of Organ Music (Questions of Interpretation)]. *Problemy metodiki prepodavaniya i ispolnitel'stva: sb. tr.* [Issues of Methodology of Teaching and Performance: Compilation of Works]. Issue 1. Alma-Ata, 1989, pp. 3–45.

About the author:

Tatiana V. Kharlamova, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-2179-2364**, itiha@mail.ru





**В. И. ВЯЛУХИНА, М. В. ГОРОДИЛОВА
А. Г. КОРОБОВА, Е. Е. ПОЛОЦКАЯ**

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия*

ORCID: 0000-0002-5067-1203, vinem6@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-5920-9675, gorodilova_m_v@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

Внеучебные формы деятельности в вузе: из опыта работы кафедры теории музыки Уральской консерватории

В статье рассматриваются внеучебные виды деятельности студентов, реализуемые в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского на протяжении более двух десятилетий. «Внеучебные формы» трактуются в данном случае не только как важнейшее средство воспитания, но и как деятельность, направленная на формирование комплекса профессиональных знаний, умений и навыков будущего специалиста. Эта необходимая составляющая в освоении цикла музыкально-теоретических дисциплин присутствует на занятиях, ведущихся на кафедре теории музыки у студентов всех специальностей и направлений подготовки.

Последовательно освещаются три основные группы внеучебных мероприятий, а именно: приближенные к деятельности научного профиля (симпозиумы, круглые столы, дискуссионные клубы, архивно-библиографическая работа и т. д.); так называемые «календарно-обрядовые», отмечающие различные этапы студенческой жизни; особая группа, связанная с содержанием и построением экспериментального комплексного курса теории музыки, разработанного преподавателями кафедры. При прохождении данного курса большое внимание уделяется именно практическим формам занятий, что во многом переакцентирует обучение с «теоретизирования» – на практическое освоение историко-культурных стилей путём интонационного погружения в каждый из них с помощью различных форм музицирования, пения, творческих работ, анализа нотных текстов и т. п. Описываемые мероприятия, будучи внеучебными по своей форме, направлены на воссоздание живых «контекстуальных» моделей существования музыки в определённый исторический период, теоретическое знакомство с которыми происходит в курсе. Таковы: «Музыкальный турнир» (импровизирование на фортепиано в духе танцев эпохи Возрождения), «Состязание клавиристов» (игра по цифрованной нотации и показ хоральной прелюдии, сочинённой на заданный образец), «Майские игрища» (своеобразный перформанс в исполнении студентов, осваивающих разные техники, способы письма и представления музыки XX – начала XXI века).

Ключевые слова: внеучебная деятельность студентов, профессиональная ориентация, музыкальный турнир, импровизирование, комплексный курс теории музыки.

Для цитирования: Вялухина В. И., Городилова М. В., Коробова А. Г., Полоцкая Е. Е./Vyalukhina Vera I., Gorodilova Marina V., Korobova Alla G., Polotskaya Elena E. Внеучебные формы деятельности в вузе: из опыта работы кафедры теории музыки Уральской консерватории/Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: from the Experience of the Work of the Music Theory Department at the Urals Conservatory // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 129–139.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.129-139.

VERA I. VYALUKHINA, MARINA V. GORODILOVA
ALLA G. KOROBOVA, ELENA E. POLOTSKAYA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-5067-1203, vinem6@rambler.ru

ORCID: 0000-0001-5920-9675, gorodilova_m_v@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3115-4099, 2011korobova@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: From the Experience of the Work of the Music Theory Department at the Urals Conservatory

The article examines the extracurricular forms of students' activities realized at the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory during the course of over two decades. The "extracurricular forms" are interpreted in this case not only as the most important means of upbringing, but also as activities directed towards the formation of a complex of the professional knowledge, abilities and skills of a future specialist. This indispensable constituent in mastering the cycle of music theory disciplines is present at the courses read at the Music Theory Department for students of all disciplines and directions of preparation.

Three main groups of extracurricular events are illuminated in a consistent manner, – namely, those approaching the activities of scholarly profile (symposiums, round tables, debating clubs, work in libraries and archives, etc.); the so-called "calendar-ritual" variety, marking various stages of student life; a special group connected with the content and assemblage of an experimental integrated music theory course developed by the faculty members of the department. When this course is taken, considerable attention is focused particularly to the practical forms of teaching, which in many ways "shifts the accentuation" of the studies from "theorizing" to a practical mastery of historical and cultural styles by means of intonation-based immersion into each of them by means of various forms of music-making, singing, creative work, analysis of musical scores, etc. The described activities, being extra-curricular in their form, are directed in the recreation of living "contextual" models of existence of music in a certain historical period the theoretic familiarization of with which is taking place in the courses. Such are the "Musical Tournament" (improvising on the piano in the vein of dance of the Renaissance era), "Contest of Clavier Performers" (playing figured notation and demonstration of a chorale prelude composed on a given example), "Maytime Games" (a peculiar performance carried out by students who master various techniques, means of writing and perceptions of 20th and early 21st century music).

Keywords: extracurricular activities of the students, professional orientation, musical tournament, improvising, integrated course of music theory.

For citation: Vyalukhina Vera I., Gorodilova Marina V., Korobova Alla G., Polotskaya Elena E. Extracurricular Forms of Activity in Institutions of Higher Education: From the Experience of the Work of the Music Theory Department at the Urals Conservatory. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 129–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.129-139.

Главной целью консерваторского образования является формирование профессионала, воспитание тонкого и чуткого музыканта, обладающего как специальной, так и общей эрудицией, умеющего размышлять и высказываться о музыке и связанных с нею проблемах, находящего радость в своём искусстве и занятиях им. Педагоги кафедры теории музыки Уральской консерватории (в соответствии с самой идеей «консерватории») не только ценят традицию, но и прилагают творческие усилия для её воссоздания и развития. Немаловажную роль

в этом играют существующие на кафедре формы внеучебной деятельности студентов. Под «внеучебными формами» в данном случае понимаются те, которые не входят непосредственно в официальные учебные планы по конкретным дисциплинам, но встроены в общее русло образовательного процесса в более широком его понимании, либо сопутствуют ему. Сходное понятие есть и в других языках. Например, это «Außerunterrichtliche Aktivitäten» в немецком или «extracurricular activity» в английском. Данные выражения, однако, ближе принятым у нас



понятиям «внеклассных» или «внеурочных мероприятий» и в большей степени относятся к школе. Сам по себе феномен «внеучебной деятельности» обучающихся имеет, конечно, глубокие и разнообразные традиции: школьный театр, тематические познавательные экскурсии, дискуссионные студенческие клубы, спортивные фестивали и т. д. Внеучебные формы, сложившиеся в Уральской консерватории, с одной стороны, наследуют школьно-университетские традиции. Вместе с тем некоторые из них по своему наполнению носят особый характер, являясь своего рода «индивидуальным изобретением». Данная статья обзорно знакомит с подобным опытом кафедры теории музыки Уральской консерватории.

В целом внеучебные формы в рамках образовательной деятельности преподавателей-теоретиков и их студентов можно разделить на несколько групп.

Первая группа приближена к деятельности научного профиля. Это своего рода творческая лаборатория будущих музыковедов-исследователей, а также проявляющих интерес к научной работе студентов других специальностей и направлений подготовки. Мероприятия данной группы нацелены на углубление профессионализма. К ним можно отнести так называемые «Симпозиумы» (открытые защиты курсовых работ по музыкально-теоретическим дисциплинам); «Круглые столы» (преимущественно по вопросам методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин); выступления студентов на педагогических семинарах, межвузовских конференциях; участие студенческих научных работ в конкурсах различного уровня. С одной стороны, в этой группе мероприятий воплощаются результаты учебной работы кафедры, с другой же – по своим ориентирам и резонансу они явно выходят за рамки учебного тематического плана тех или иных дисциплин и практик. Здесь происходит знакомство с теми видами профессиональной деятельности, которые непосредственно в учебной программе присутствуют явно недостаточно.

В последние годы в жизни кафедры теории музыки отчётливо зазвучала краеведческая нотка: создаются соответствующие курсовые и дипломные работы, введён курс «Музыкальная культура Урала», к которому органично примыкает такая форма внеучебной работы, как тематические экскурсии по памятным местам города Екатеринбурга и его музеев. В течение долгого времени их проводит авторитетный музыкальный краевед Ека-

теринбурга, профессор кафедры Л. К. Шабалина, разработавшая и программу курса «Музыкальная культура Урала», научный руководитель целого ряда профильных дипломных работ выпускников кафедры. В настоящий момент к этой работе всё более привлекаются студенты-музыковеды.

С краеведческой направленностью также связана внеучебная работа студентов с архивными материалами, хранящимися в Музее истории Уральской консерватории и Доме-музее П. И. Чайковского в Алапаевске. Изучение комплектов переписки, нотных рукописей, ведомственной документации и других исторических источников является полезным практическим дополнением к теоретическим курсам «Музыкальная культура Урала», «История русской музыки», «Музыкальное источниковедение» для студентов-музыковедов. Общение с музейными материалами воспитывает в студенте человека высокой культуры, позволяет ему на собственном опыте осмыслить известное древнегреческое выражение *Hic mortui vivunt, hic mutic loquuntur*¹. Немаловажно и то, что прикасаясь к подлинным документам, имеющим историческую ценность, описывая их по правилам источниковедения и архивоведения, студенты овладевают знаниями, умениями и навыками, которые в будущем могут составить основание такой востребованной ныне профессии, как музыковед-архивист, музыковед-музеевед.

Вторая группа внеучебных мероприятий – те, что связаны с «календарно-обрядовой» стороной студенческой жизни: «Посвящение в студенты» на первом курсе, «Пересечение экватора» в середине третьего, «Проводы» выпускников после защиты дипломных работ. Безусловно, такие вечера (обычно носящие характер «капустника») устраиваются прежде всего самими студентами – виновниками торжества и представителями других курсов; студенческая инициатива и порыв в этом направлении всячески приветствуются. Конкретные фабула и форма подобных мероприятий, как правило, различны, но то, что при этом особое внимание уделяется доминированию музыкальной стороны, можно считать результатом целенаправленного влияния педагогов кафедры. При общей недетерминированности таких акций, во многих из них уже выработались определённые ритуалы. Так, кафедральное «Посвящение в студенты», апеллируя к давним традициям, включает в себя вхождение в круг избранных через испытания; особо волнующим моментом данного события является произнесение клятвы, предваряемое чтением «заповедей»² и т. п.

Третья группа мероприятий, на которой мы остановимся несколько подробнее, более непосредственно связана с содержанием и построением экспериментального комплексного курса теории музыки, разработанного преподавателями кафедры³. Курс объединяет базовые музыкально-теоретические дисциплины (полифония, гармония, анализ музыкальных форм) и предполагает, прежде всего, историко-стилевой подход в рассмотрении основных закономерностей и явлений музыкального искусства. Особая роль при прохождении данного курса отводится практическим формам занятий, что во многом переакцентирует обучение с «теоретизирования» – на практическое освоение историко-культурных стилей путём интонационного погружения в каждый из них с помощью различных форм музицирования, пения, творческих работ, анализа нотных текстов и т. п. Для исполнителей практическая часть курса, по существу, и становится основным путём познания.

В процессе реализации комплексного теоретического курса проводятся три внеучебных мероприятия в театрализованно-концертной форме, призванные способствовать закреплению и демонстрации полученных навыков и знаний по той или иной эпохе:

– «Музыкальный турнир» в конце второго семестра (импровизирование на фортепиано в духе танцев эпохи Возрождения по предлагаемым формулам гармонических прогрессий из числа освоенных в курсе);

– «Состязание клавиристов» в конце третьего семестра (игра с листа аккомпанемента по цифровой нотации и показ домашней заготовки – хоральной прелюдии, сочинённой на заданный образец);

– «Майские игрища» в завершение курса (своеобразный перформанс в исполнении студентов, осваивающих разные техники, способы письма и представления музыки XX – начала XXI века).

Будучи внеучебными по своей форме, они направлены на воссоздание (хотя бы частично) живых контекстуальных моделей существования музыки в определённый исторический период, теоретическое знакомство с которыми происходит в курсе. Задачей педагогов становится, прежде всего, конструирование неких ситуаций, где бы и разворачивалось данное музицирование. При этом важна не только жанрово-языковая стилизация (степень её может быть различна) – стилизуются в первую очередь формы и принципы музицирования.

Во всех этих акциях принимают участие студенты как музыковедческого отделения, так и исполнительских – инструменталисты, вокалисты и дирижёры, занимающиеся по аналогичной программе.

Структура подобных мероприятий, как и степень её унифицированности в каждом случае, различна и зависит в том числе от жанрового наклона самого действия.

Например, если «Майские игрища» опираются на идею карнавала (с его пародийной стороной), а конкретный музыкальный материал (также визуальный, литературный, хореографический и прочий) может заимствоваться из разных времён и культур, то «Музыкальный турнир» и «Состязание клавиристов» (в которых совместно участвуют музыковеды и пианисты) апеллируют к определённым, изучаемым в курсе музыкальным эпохам (соответственно, Ренессансу и барокко). Опыт показывает, что работа по освоению этих форм сама по себе интересна и полезна как для студентов, так и для педагогов, поэтому планируется её расширение и на другие исторические периоды. В частности, Классицизм с его практикой импровизации самим исполнителем каденции в сольном концерте.

Остановимся на каждой из названных трёх внеучебных форм.

«Музыкальный турнир». Его подготовка – это практическое приобщение к тем формам музыкальной деятельности, с которыми было связано функционирование изучаемой во втором семестре курса ренессансной музыки, – в частности, танцевальным, импровизационным по своей природе. И студенты осваивают, демонстрируя результаты на Турнире, исторически ориентированное искусство подобной импровизации: в духе того или иного танца по собственным для него ритмическим рисункам и гармоническим моделям⁴. Память музыкантов эпохи Возрождения хранила множество подобных формул, которые они применяли, комбинируя и трансформируя, во время импровизационного аккомпанемента танцующим. Для освоения самого принципа такого рода импровизации – по готовым моделям – в курсе мы ограничиваемся лишь несколькими формулами. Так же, как и всего двенадцатью танцевальными жанрами. Состязание состоит из ряда туров, в каждом из которых пара «менестрелей» играет выпавшие по жребию медленный и быстрый танец (характерную мини-сюиту) на одну композиционно-гармоническую формулу, по возможности применяя технику диминуирования (ритмического, мелодического, гармонического), а «публика» голосует за лучшее из исполнений. Форма прове-



дения «Музыкального турнира» театрализована в духе эпохи: он начинается Прологом с диалогом различных персонажей о пользе и вреде танцев, с появлением аллегорических фигур, чередуется с музыкальными интермедиями (в которых звучат исполняемые студентами мадригалы и ренессансные песни, а нередко – и их творческие работы по данному курсу), завершается символической церемонией награждения победителей и показательным выступлением победителей прошлых лет.

«Состязание клавиристов». Данное мероприятие, как упоминалось выше, ориентировано на эпоху барокко и характерные для неё виды музыкальной деятельности – импровизацию аккомпанемента на основе *basso continuo* и обработку хорала. «Состязание» – это своеобразный конкурс на звание «Совершенного клавириста» в барочном его понимании, подразумевающим музыканта, свободно владеющего теоретическим знанием о музыке и мастерски применяющего его в своей исполнительской практике.

Проведению мероприятия предшествует изучение в рамках комплексного курса необходимых базовых принципов. С одной стороны, это освоение гармонической составляющей искусства континуиста, что предполагает знание сигнатур, умение играть аккордовые последовательности по цифрованной нотации⁵. С другой стороны, это овладение приёмами фактурного оформления (украшения, как говорили в барокко) гармонии. При изучении последних подчёркивается их жанровая специфика и смысловая направленность, то, что призвано способствовать приобретению студентами таких трудноуловимых качеств, о которых столь много рассуждали в барочную эпоху, как вкус, благоразумие и чувство меры, то есть способности согласовывать фактурный рисунок со стилем и манерой композиции. Это позволяет обучающимся выбрать верное фактурное решение при демонстрации в рамках «Состязания» таких разных видов деятельности клавириста, как игра *continuo*-аккомпанемента и обработка хорала.

Если в подготовленной части состязания присутствует некое единообразие – по условиям конкурса хоральные прелюдии всеми участниками пишутся на один и тот же хорал, – то в его импровизационном разделе, напротив, царит «разноголосица». Музыкальный материал, который подбирается для мероприятия педагогами из произведений композиторов Высокого барокко, характеризуется различной жанровой принадлежностью (быстрые и медленные части сонат, номера из сюит, вокаль-

ных сочинений и т. п.). Необходимым ограничением становится лишь исполнительский состав: как правило, камерный, включающий сольный инструмент (скрипка, флейта) или голос и аккомпанирующий ему клавиш. Студенты-иллюстраторы, захваченные атмосферой состязания и духом барочной импровизации, нередко также устраивают внеконкурсное соперничество в орнаментации своей мелодической партии.

Оценивает выступления участников-клавиристов профессиональное жюри из числа педагогов, для работы которого были разработаны критерии, сформулированные в виде стилизованных «Установлений».

Подобно ренессансному турниру, сам конкурс предстаёт в музыкально-театрализованном обрамлении, моделирующем обычно ситуацию, в которых и могло разворачиваться барочное состязание, либо носящем более фантазийный характер – например, в духе оперных прологов с участием аллегорических персонажей или беседы учителя с учеником, обсуждающих вопросы клавирного искусства.

Поскольку «Состязание клавиристов» проходит в конце декабря, то зачастую это мероприятие приобретает «рождественский» оттенок.

«Майские игрища». Само название, позаимствованное у весёлых весенних карнавалов, указывает на вольный характер мероприятия: это полуконцерт, полуперформанс, интерактивное шоу и элитарное представление – в общем, пир творческой фантазии «учёных» (то есть уже чему-то научившихся) студентов-музыкантов. «Майские игрища» завершают для третьего курса пианистов и четвёртого курса музыковедов освоение техник современной композиции в рамках курса теории музыки. Они проходят уже более двадцати лет, но каждый год неповторимы по форме и содержанию. И всегда это – выплеск творческой энергии, остроумия, вымыслы и замыслы, которым средства современной композиции дают возможность реализоваться, в свою очередь открывая новые «маршруты» игры.

Стоит отметить, что все перечисленные внеучебные мероприятия, проходящие на кафедре теории музыки Уральской консерватории в атмосфере непринужденного общения, сотрудничества и сотворчества, как нельзя лучше способствуют формированию коллектива единомышленников, а также, что немаловажно, – профессиональной ориентации музыканта. Последнее происходит за счёт непосредственного включения студентов в ту

деятельность, которая впоследствии может стать для них основным делом жизни. В учебном плане такого рода включение предусмотрено разве что в отдельных практиках, однако оно осуществляется там, как правило, на более формальной основе. Как можно судить по имеющейся специ-

альной литературе (см., например: [9]), задачи профессиональной ориентации обучающихся не только принадлежат к числу наиболее актуальных в современном образовательном пространстве, но зачастую ставятся и решаются именно в связи с проблематикой «extracurricular activity».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Здесь живут мёртвые, здесь говорят немые».

² Эти заповеди, имеющие библейский прототип, были созданы в своё время преподавателем кафедры А. Б. Вобликовой и бережно передаются из поколения в поколение.

³ В Уральской государственной консерватории принцип комплексного курса теории музыки был разработан и претворён в двух вариантах. Первый предполагает такое объединение теоретических дисциплин, при котором сохраняется их специфика как областей научного знания, но они перекомпонуются, подчиняясь смысловой синхронии и исторической перспективе. Такой тип, по своей идее, является

«комплексом-контрапунктом», он рассчитан на студентов-музыковедов (курс читается в УГК с 1989 года). Второй вариант комплексного курса (введён с 1991 года) имеет характер «комплекса-сплава» и предназначен для исполнительских специальностей. См. об этом, в частности: [1–5; 8; 10].

⁴ Подробнее о методике этой практической творческой работы см.: [6].

⁵ В формировании этих навыков используется учебное пособие Е. А. Пинчукова «Хоральные гармонии», ориентированное, по замыслу автора, в том числе и на «приобщение музыканта-профессионала к началам цифрованного баса» [7].

The chief aim of conservatory education is the formation of the professional, the upbringing of a refined and sensitive musician endowed with both specialized and general erudition, capable of thinking and speaking about music and the issues connected with it, finding joy in his art and in his engagement in it. The pedagogues of the Music Theory Department of the Urals Conservatory (in correspondence with the essential notion of a “conservatory”) not only preserve tradition, but also exert creative efforts for its recreation and development. A significant role in this in the department is played by various forms of extracurricular activities of the students. What is understood by “extracurricular forms” in this case are those which are not directly brought into the official curriculums in concrete disciplines, but are set into the general direction of the educational process in the broader sense of its understanding, or provide accompaniment for it. There exist analogous concepts in other languages. For example, it is the “Außerunterrichtliche Aktivitäten” in German, matching the “extracurricular activity” in English. Nonetheless, such expressions are closer to the concepts accepted by us, such as “out-of-class” or “of-hour activities” and to a greater extent they pertain to

schools. In itself, the phenomenon of “extracurricular activities” of the students, of course, is endowed with deep and diverse traditions: school theater, thematic cognitive excursions, argumentative student clubs, sport festivals, etc. The extracurricular forms which have been developed in the Urals Conservatory take by inheritance the school-university traditions. At the same time, some of them in their interpretation possess a special character, demonstrating a sort of “individual interpretation.” The present article acquaints the reader in great detail with these types of endeavors of the Music Theory Department at the Urals Conservatory.

Generally, the extracurricular forms within the frameworks of educational activities of the faculty members among the music theorists and their students may be divided into several groups.

The first group is specialized in the activities of scholarly profile. This is a sort of artistic laboratory for future musicologists-researchers, as well as those expressing interest in the academic work of students of other disciplines and directions of preparation. The activities of this group are directed at the extension of their professionalism. These may pertain to the so-called “Symposiums” (open defenses of course theses on music theory disciplines); the “round tables”



(predominantly regarding the questions of methodology of teaching music theory disciplines); students' presentations on pedagogical seminars, inter-university conferences; participation of students' academic works in conferences of various levels. On the one hand, in this group of events the results of the academic work of the department are manifested, on the other hand – in its orientations and resonance they clearly go beyond the scope of thematic curriculum of various disciplines and practices. Here there is a familiarization taking place with these types of professional activities, which apparently are insufficiently present in a direct way in the academic curriculum.

During the latest years in the life of the Music Theory Department there has been a distinct slant toward a predominance of regional natural history; corresponding course papers and diploma theses have been written, and the course “Musical Culture of the Urals” has been brought in, to which such a form of extracurricular work accedes as thematic excursions through the memorial places of Yekaterinburg and its museums. For a long period of time they have been led by authoritative musical regional scholar of Yekaterinburg, Professor L. K. Shabalina from the Department, who has also elaborated the program of the course “Musical Culture of the Urals,” the academic advisor to a whole set of specialized diploma theses written by the graduates of the Department. At the present moment student musicologists are being involved in this work at a greater level.

The directedness towards regional studies is something that also involves extracurricular work of the students with archival materials preserved in the Museum of the History of the Urals Conservatory and the Museum-House of Piotr Ilyich Tchaikovsky in Alapayevsk. Studies of the volumes of correspondence, musical manuscripts, departmental documentation and other historical sources present a useful practical supplement to the theory courses “Musical Culture of the Urals,” “History of Russian Music,” and “Musical Source Studies” for musicology students. Direct contact with museum materials forms the student into a person of high culture, making it possible for him to comprehend the well-known Ancient Greek expression: *Hic mortui vivunt, hic mutic loquuntur*¹. No less important is the fact that, when contacting genuine documents of historical value, describing them upon the rules of source studies and archival science, the students acquire knowledge, abilities and skills, which in the future would comprise the foundation of such a sought-after profession as a musicologist-archivist or a musicologist-museum specialist.

The second group of extracurricular activities comprises those connected with the “calendar-ceremonial” side of student life: “initiation as a student” in the first course, “traversing the equator” in the middle of the second course, and the “farewell ceremony” of the graduates after the defense of diploma works. Undoubtedly, such evenings (usually endowed with the character of “amateur concert parties”) are organized, first of all, by the students themselves – the originators of the festivities and representatives of other courses; the students' initiatives and impulses in this directions are welcomed wholeheartedly. The concrete storylines and forms of such events, as a rule, are varied, but the fact that in them special attention is bestowed upon the predominance of the musical side may be considered as the result of the purposeful influence of the pedagogues of the department. Notwithstanding an overall random quality of such actions, many of them have already developed certain rituals. Thus, the departmental “initiation as a student,” appealing to historical traditions, includes in itself the entrance into a circle of the chosen by means of trials; a particularly dramatic moment of this event is the pronouncement of the oath, preceded by readings of the “commandments”² etc.

The third group of events, on which we shall dwell in somewhat greater detail, is more directly connected with the content and the construction of an experimental complex music theory course developed by the faculty members of the department³. The course unifies together the basic music theory disciplines (counterpoint, harmony, analysis of musical forms) and presumes, first of all, a historical-stylistic approach in examining the main recurring laws and phenomena of the art of music. A special role in taking this course is reserved for the *practical* forms of study, which in many ways changes the emphasis of the course from “theorizing” – to a practical mastery of historical-cultural styles by means of intonational immersion into each one of them with the aid of various forms of music-making, singing, creative work, analysis of musical texts, etc. For the performers the practical part of the course, essentially, is what becomes the main path of learning.

In the process of realization of the complex theoretical course, three extracurricular events are held in a theatricalized concert form, called upon to assist the consolidation and demonstration of the acquired skills and knowledge in various time periods. They are:

– “Musical tournaments” at the end of the second semester (improvising on the piano in the vein of dances of the Renaissance era with the use of

suggested formulas of harmonic progressions among those mastered in the course);

– “Contests of clavier players” at the end of the third semester (sight-reading the accompaniment with figured notation, and a demonstration of a set piece – a chorale prelude composed on a preset musical theme);

– “Maytime public merrymaking” at the conclusion of the course (a peculiar type of performance done by the students mastering various techniques, means of composition and presentation of 20th and early 21st century music).

Being extracurricular in their form, they are directed at the recreation (at least partially) of living contextual models in particular historical periods the theoretical familiarization of which takes place in the course. The aims of the pedagogues are, first of all, to construct certain situations in which this type of music-making would be unfolded. At the same time, not only stylization of style and language becomes important (its level may be varied), – first of all, the very forms and principles of music-making become stylized.

All of these actions involve the participation of students not only of the Musicology Department, but of all the performing departments, as well – instrumentalists, vocalists and conductors, studying through the same program.

The structure of such events, just as the level of its unity, is in each case different and depends, among other things, on the genre content of the action itself.

For example, whereas the “Maytime public merrymaking” is based on the idea of the carnival (with its parody side), while the concrete musical material (as well as the visual, literary, choreographic, etc.) may be derived from various times and cultures, the “musical tournament” and the “contest of clavier players” (which involve the joint participation of musicologists and pianists) both appeal to certain musical epochs studied in the class (respectively, the Renaissance and Baroque). Experience shows that the work on mastering these forms is in itself interesting and beneficial both for the students and the pedagogues, so its expansion onto other historical periods is also being planned. For example, Classicism with its practice of improvisation of the cadenza in the solo part of a concerto is due to be considered.

Let us examine each one of these mentioned three extracurricular forms.

The “*musical tournament*.” Its preparation presents the practical familiarization with those forms of musical activity connected with the functions of Renaissance, studied at the second semester of the course, – among them, dance forms, as well as forms that are

improvisatory in their nature. And the students master the historically oriented art of such an improvisation, demonstrating their results at the tournament: in the spirit of some dance or other, according to the rhythmic patterns and harmonic models inherent to it⁴. The memories of the musicians of the Renaissance era had preserved many such formulas which they applied by combining and transforming during their improvisational accompaniment for dancers. For the sake of mastering the very principle of this kind of improvisation – following ready models – we shall limit ourselves only to several formulas, just as only twelve dance genres. The contest consists of the succession of tours in which a pair of “minstrels” play a slow and fast dance allotted to them by chance (a characteristic mini-suite) on one single compositional-harmonic formula, when possible, employing the technique of diminution (rhythmic, melodic, and/or harmonic), while the “public” votes in support of the best of the performances. The form of carrying out the “musical tournament” is theatricalized in the vein of the epoch: it begins with a prologue with a dialogue of various characters about the benevolent and harmful effects of various dances, with the appearance of allegorical figures, alternates the former with various musical intermezzi (in which the madrigals and renaissance songs are sounded out, as well as, frequently, the students’ artistic works composed for the course), and is concluded by the symbolic ceremony of awarding the winners, followed by emblematic performances by the laureates from previous years.

The “contest of clavier players.” The given event, as has been mentioned above, is oriented towards the epoch of the Baroque and the types of musical activities characteristic to it – improvisation of an accompaniment on the basis of the *basso continuo*, as well as chorale elaboration. The “contest” presents a peculiar competition for the title of “perfect clavier player” in its baroque meaning, presuming a musician freely possessing theoretical knowledge about music and masterfully applying it in his performance practice.

The organized event is preceded by studying the necessary basic principles within the frames of a complex course. On the one hand, this presents a mastery of the harmonic component of the art of the continuo performer, which presumes the knowledge of signs, and the ability to play chord progressions by figured notation⁵. On the other hand, it demonstrates the mastery of the techniques of textural elaboration (embellishment, as it was called in the Baroque period) of harmony. In the study of the latter, emphasis is made of their specificity of genre and semantic directedness, i.e., the qualities which are called to



assist the acquisition by the students of such barely perceptible qualities which were so often discussed during the Baroque period, such as taste, prudence, and the sense of measure, i.e., the abilities to correlate the textural pattern with the style and manner of the composition. This makes it possible for the learners to choose the appropriate textural solution during the demonstration within the “contest” of such various types of activities of a clavier performer as playing a *continuo*-accompaniment or elaboration of a chorale.

Whereas the prepared part of the contest is noted for a certain uniformity – upon the conditions of the competition, the chorale preludes are written by all the participants on the same chorale – in its improvisational section, on the other hand, there is a reign of “discordance.” The musical material chosen for the event by the teachers from works by composers of the high Baroque style can be characterized by extremely diverse genre features (fast and slow movements of sonatas, moments from suites and vocal compositions, etc.). The indispensable limitation is formed only by the instrumentation: as a rule, of chamber proportions, including a solo instrument (violin, flute) or voice and a clavier accompanying it. The illustrators among the students captivated by the atmosphere of contest and the spirit of baroque improvisation also frequently initiate different forms of contest with each other outside the format of the competition – in terms of embellishment of their melodic parts.

The performances of the participating clavier performers are evaluated by professional juries consisting of some of the pedagogues of the department, whose work has been facilitated by the elaborations of criteria formulated in the guises of stylized “Ordinations.”

Similar to a renaissance tournament, the competition itself appears in a musical-theatrical framework, usually modeling situations in which a baroque contest could unfold, either carrying a more fantasy-like character – for example, in the vein of opera prologues with the participation of allegorical protagonists, or a conversation between a teacher and a pupil, who engage in discussion of clavier art.

Since the “contests of clavier players” takes place at the end of December, frequently these events acquire “Christmastime” traits.

The “*Maytime public merrymaking*.” The name itself, derived from those of springtime carnivals, denotes the unrestricted character of the event: it is simultaneously a half-concert, half-performance, an interactive show and an elite performance – generally, a feast for the creative fantasies of “learned” student musicians (i.e. those who have already gained some knowledge). The “Maytime public merrymaking” provide crowned conclusions for the pianists from the third course and the musicologists from the fourth course of the acquisitions of the techniques of contemporary composition within the framework of the music theory course. They have taken place for over twenty years, but each year they show themselves as being inimitable in their form and content. And they always present an outburst of creative energy, wit, inventions and intentions, to which the means of contemporary compositions present the opportunity to realize themselves, in their turn, revealing new “routes” of performance.

It must be noted that all the enumerated extracurricular events taking place at the Music Theory Department of the Urals Conservatory in an atmosphere of informal communication, cooperation and co-authorship are conducive to the utmost degree to the formation of a group of like-minded associates, and, what is not less important, – the professional orientation for the musician. The latter takes place as the result of the direct involvement of the students into those activities which subsequently may become for them the main activities of their lives. In the academic curriculum such involvement is foreseen solely in separate isolated practices, however, it is carried out there, as a rule, on a more formal foundation. As may be judged from the existent specialized literature (see, for example: [9; 11]), the questions of professional orientations of the students pertain not only to the most relevant ones in contemporary educational space, but are frequently posed and solved particularly in connection with the problem range of “extracurricular activities.”

NOTES

¹ «Here the dead live, here the mute speak.”

² These commandments, possessing a Biblical prototype, were created in their time by a faculty member at the department A. B. Voblikova and have been carefully passed down from one generation to the next.

³ At the Urals State Conservatory the principle of the complex course of music theory has been developed and implemented in two variants. The first presumes such a unification of music theory disciplines where their specificity as realms of academic knowledge is

preserved, but they are reconfigured, being subservient to semantic synchrony and historical perspective. Such a type, in its idea, presents a “contrapuntal complex,” since it is meant for student musicologists (the course has been read since 1991), has the character of an “amalgamated complex,” and is meant for performers’ disciplines. See about this, in particular: [1–5; 8; 10].

⁴ For more details about the methodology of this practical creative work see: [6].

⁵ In the formation of these skills E. Pinchukova’s textbook “Khoral'nye garmonii” [“Chorale Harmonies”] is used, since it is also geared, following the author’s conception, on “the exposure of the professional musician to the rudiments of figured bass” [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вобликова А. Б., Городилова М. В., Коробова А. Г., Пальмова В. А. Комплексный курс теории музыки для исполнителей в системе трёхступенного музыкального образования // Челябинское высшее музыкальное училище (колледж): концепции, учебные планы, программы, перспективы развития: тезисы регион. науч.-метод. конф. Челябинск, 1994. С. 38–41.
2. Городилова М. В., Калужникова Т. И., Коробова А. Г., Пальмова В. А., Шабалина Л. К. Гуманитарно-художественное образование в свете традиций отечественной педагогической культуры // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: науч.-практ. конф. / РАМ им. Гнесиных (1992). М., 1994. С. 63–71.
3. Городилова М. В., Коробова А. Г., Немковская В. И. О программе комплексного музыкально-теоретического образования студентов исполнительских отделений Уральской консерватории // Культура, искусство и образование провинциальной России в контексте истории. Оренбург, 2007. С. 334–341.
4. Городилова М. В., Коробова А. Г., Немковская В. И. Теория музыки: учеб. пособие (с грифом УМО) / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2009. 120 с.
5. Коробова А. Г. Комплексный курс теории музыки в структуре непрерывного музыкального образования // Вузовское и довузовское музыкальное образование: модели взаимодействия: материалы междунар. науч.-практ. конф. Казань, 2008. С. 31–44.
6. Коробова А. Г. О старинной танцевальной музыке и возможностях её изучения в детской музыкальной школе // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 145–155. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
7. Пинчуков Е. А. Хоральные гармонии: учеб. пособие по гармонии для средних и высших учебных заведений / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2011. 255 с.
8. Esekееva S. V., Kovriкова E. V., Kamalova I. F., Farah S. N. Educational Potential of Public Music Lectures at Kazan Federal University (from Emotional Education to Global Thinking Development) // Journal of Fundamental and Applied Sciences. 2017. No. 9 (7S), pp. 1139–1147.
9. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). January 2018, pp. 345–349. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.78.
10. Ponce-de-Leon Barranco L., Lago Castro P. Career Guidance in Madrid’s Professional Music Conservatories. Situation Analysis and Improvement Proposals // Revista de Educación. Septiembre-diciembre 2012. No. 359, pp. 298–331.

Об авторах:

Вялухина Вера Ильинична, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-5067-1203**, vinem6@rambler.ru

Городилова Марина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-5920-9675**, gorodilova_m_v@mail.ru

Коробова Алла Германовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-3115-4099**, 2011korobova@mail.ru

Полоцкая Елена Евгеньевна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-1473-8367**, eeopol@mail.ru



REFERENCES

1. Voblikova A. B., Gorodilova M. V., Korobova A. G., Pal'mova V. A. Kompleksnyy kurs teorii muzyki dlya ispolniteley v sisteme trekhstupennogo muzykal'nogo obrazovaniya [A Comprehensive Course of Music Theory for Performers in the System of the Three-Stage Music Education]. *Chelyabinskoe vysshee muzykal'noe uchilishche (kolledzh): kontseptsii, uchebnye plany, programmy, perspektivy razvitiya: tezisy region. nauch.-metod. konf.* [Chelyabinsk Higher Musical College: Concepts, Curriculum, Programs, Development Prospects: Abstracts from the Regional Scholarly and Methodological Conference]. Chelyabinsk, 1994, pp. 38–41.
2. Gorodilova M. V., Kaluzhnikova T. I., Korobova A. G., Pal'mova V. A., Shabalina L. K. Gumanitarno-khudozhestvennoe obrazovanie v svete traditsiy otechestvennoy pedagogicheskoy kul'tury [Humanitarian and Artistic Education in Light of Traditions of the National Pedagogical Culture]. *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii, metodologii: nauch.-prakt. konf.* [Musical Education in the Context of Culture: Questions of Theory, History, Methodology: Scholarly and Practical Conference]. Russian Gnesins' Academy of Music (1992). Moscow, 1994, pp. 63–71.
3. Gorodilova M. V., Korobova A. G., Nemkovskaya V. I. O programme kompleksnogo muzykal'no-teoreticheskogo obrazovaniya studentov ispolnitel'skikh otdeleniy Ural'skoy konservatorii [About the Program of Integrated Musical and Theoretical Education for Students of Performance Departments of the Urals Conservatory]. *Kul'tura, iskusstvo i obrazovanie provintsial'noy Rossii v kontekste istorii* [Culture, Art and Education of Provincial Russia in the Context of History]. Orenburg, 2007, pp. 334–341.
4. Gorodilova M. V., Korobova A. G., Nemkovskaya V. I. *Teoriya muzyki: ucheb. posobie (s grifom UMO)* [Music Theory: Textbook (with the Facsimile Signature of the Educational-Methodical Department)]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Yekaterinburg, 2009. 120 p.
5. Korobova A. G. Kompleksnyy kurs teorii muzyki v strukture nepreryvnogo muzykal'nogo obrazovaniya [A Comprehensive Course in Music Theory in the Structure of Continuous Music Education]. *Vuzovskoe i dovuzovskoe muzykal'noe obrazovanie: modeli vzaimodeystviya: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [University-Level and Pre-University Musical Education: Models of Interaction: Materials of the International Scholarly and Practical Conference]. Kazan, 2008, pp. 31–44.
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. № 1, pp. 145–155. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.145-155.
7. Pinchukov E. A. *Khoral'nye garmonii: ucheb. posobie po garmonii dlya srednikh i vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Choral Harmonies: Textbook of Harmony for Secondary and Higher Education Institutions]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Yekaterinburg, 2011. 255 p.
8. Eseekeeva S. V., Kovrikova E. V., Kamalova I. F., Farah S. N. Educational Potential of Public Music Lectures at Kazan Federal University (from Emotional Education to Global Thinking Development). *Journal of Fundamental and Applied Sciences*. 2017. No. 9 (7S), pp. 1139–1147.
9. Gorodilova M., Korobova A., Polotskaya E., Shabalina L. First Conservatoire in the Urals: From the History of Russian Musical Education. *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017)*. January 2018, pp. 345–349. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.78.
10. Ponce-de-Leon Barranco L., Lago Castro P. Career Guidance in Madrid's Professional Music Conservatories. Situation Analysis and Improvement Proposals. *Revista de Educación*. Septiembre-diciembre 2012. No. 359, pp. 298–331.

About the authors:

Vera I. Vyalukhina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-5067-1203, vinem6@rambler.ru

Marina V. Gorodilova, Ph.D. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-5920-9675**, gorodilova_m_v@mail.ru

Alla G. Korobova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-3115-4099**, 2011korobova@mail.ru

Elena E. Polotskaya, Dr.Sci. (Arts), Pro-rector for Research, Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-1473-8367, eepol@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 781.1+398.8

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149

И. Г. АЛИЕВА, И. Б. ГОРБУНОВА, С. В. МЕЗЕНЦЕВА

*Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, г. Баку, Азербайджан
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена*

г. Санкт-Петербург, Россия

Хабаровский государственный институт культуры, г. Хабаровск, Россия

ORCID: 0000-0002-6119-7316, imina.aliyeva@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru

Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России)

В статье анализируются проблемы сбора и обработки фольклорных материалов, рассматриваются современные информационные ресурсы и технологии как средство сохранения и трансляции музыкального фольклора. Дальний Восток – уникальный этнический регион, на территории которого проживают носители разных культур, однако традиционный фольклор стремительно исчезает, уходят из жизни носители языков. Музыкально-компьютерные технологии (МКТ) могут стать перспективным инструментом освоения, трансляции и сохранения явлений музыкальной культуры, в связи с чем возникает необходимость скорейшего внедрения МКТ в практику деятельности исследователей музыкального фольклора.

Выявление уникальных образцов традиционного музыкального творчества, изучение и осмысление ценнейших собранных материалов, работа по расшифровке не теряют своей актуальности. Авторы подчёркивают важную роль дальнейшей профессиональной обработки, каталогизации, классификации, систематизации и оцифровки данных. В статье поддерживается идея создания «музыкального банка» и «интонационного каталога» образцов музыкального фольклора. Акцентируется проблема создания образовательного пространства в сети Интернет с применением возможностей МКТ, которые выступают, в частности, новым видом накопления и трансляции знаний о музыке. Авторы приходят к выводу о возможности МКТ сыграть значительную роль в процессе освоения, трансляции и сохранения музыкальной культуры российского Дальнего Востока, а также развития и популяризации традиционного культурного наследия многонациональной России.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии, традиционная музыкальная культура, музыкальная культура Дальнего Востока России, межкультурная коммуникация, трансляция музыкальной культуры.

Для цитирования / For citation: Алиева И. Г., Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

IMINA G. ALIYEVA, IRINA B. GORBUNOVA, SVETLANA V. MEZENTSEVA

Baku Academy of Music named after U. Hajibayli, Baku, Azerbaijan

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia

ORCID: 0000-0002-6119-7316, imina.aliyeva@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru

ORCID: 0000-0002-4258-5436, mezenceva-sv@yandex.ru

Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)

The article analyzes the issues of gathering and arrangement of folk musical materials, examines contemporary informational resources and technologies as a means of preservation and transmission of musical folklore.



The Far East is a unique ethnic region inhabited by bearers of various cultures on its region, however, traditional folk music is rapidly disappearing, as the bearers of these languages are gradually dying out. Musical computer technologies (MCT) may become a perspective tool for mastery, transmission and preservation of phenomena of musical culture, in connection with which there arises the necessity of the swiftest implementation of MCT into the practice of activities of folk music researchers.

Disclosure of unique specimens of traditional musical creativity, the study and comprehension of the most valuable collected materials, and the work on deciphering – all of these have not lost their relevance. The authors emphasize the important role of further professional elaboration, cataloguing, classification, systematization and digitization of data. The article gives support to the idea of a “musical bank” and an “intonational catalogue” of examples of musical folklore. Accentuation is given to the issue of creation of an education-related space in the domain of the Internet with application of the opportunities for MCT, which demonstrate themselves, among other things, as a new means of accumulation and transmission of knowledge about music. The authors come to the conclusion about the ability of MCT to play a significant role in the process of mastery, transmission and preservation of the musical culture of the Russian Far East, as well as the development and popularization of the traditional cultural heritage of the multinational state of Russia.

Keywords: musical computer technologies, traditional musical culture, musical culture of the Far East of Russia, intercultural communication, transmission of musical culture.

Дальний Восток является уникальным этническим регионом, на территории которого проживают носители совершенно разных традиционных культур. В настоящее время, в связи с катастрофической ситуацией исчезновения образцов музыкальной культуры аборигенов дальневосточного региона, особо остро стоит проблема сохранения фольклора. Традиционный фольклор стремительно исчезает, уходят из жизни носители языков. Глобализация представляет собой определённую угрозу самобытному наследию, приводя подчас к невосполнимым потерям. Традиционная культура нередко отодвигается на задний план как не соответствующая современности, однако именно в ней сконцентрированы базовые ценности, опыт поколений.

В наши дни информационные, музыкально-компьютерные технологии (МКТ) стали частью повседневной жизни. Несмотря на порой «подозрительное» отношение музыкантов различных областей к их активному внедрению, на современном этапе большинством признаётся неизбежность этого процесса и важность перспектив МКТ как инструмента освоения, трансляции и сохранения музыкальной культуры. Тем актуальнее становится вопрос осмысления новейших процессов, происходящих в мире, в отношении использования современных МКТ в области музыкального фольклора, в частности, музыкальной культуры Дальнего Востока России.

Проблема сохранения нематериального культурного наследия

Со второй половины XX века одной из приоритетных задач мирового сообщества становится сохранение всемирного культурного и природного наследия, ценность которого и ответственность за его сохранность стали осознаваться национальными и международными организациями только на рубеже прошлого и нынешнего столетий. Итогом обсуждений на многочисленных семинарах, конференциях, форумах стала разработанная и принятая ЮНЕСКО 17 октября 2003 года Конвенция по защите нематериального культурного наследия¹. К одной из самых сложных её составляющих можно отнести вопросы, связанные с сохранением музыкального творчества устной традиции во всём многообразии его жанров, музыкальных инструментов, ладовых и звуковысотных систем, исполнительских приёмов и других проявлений типичных и характерных черт, свойственных каждому этносу.

Сегодня традиционной музыкальной культуре трудно противостоять натиску глобализации: современные технологии и средства коммуникации доносят до самых отдалённых уголков разнообразную аудиовизуальную продукцию, которая, стирая грани, изменяет фоносферу (концепция фоносферы как звуковой среды обитания человека была предложена в 1980-е годы М. Е. Таракановым [8]) – звуковую среду обитания человека и социума. Происходит унификация

и смешение различных культур. Узнаваемые клише традиционной музыки проникают в популярные музыкальные жанры, причудливо миксуются с элементами инаковой культуры, широко тиражируются и возвращаются к носителю традиционных интонаций в искажённом звучании, что таит в себе опасность изменения слуха этнофоров. Доступность и распространение клавишных, в том числе электронных, инструментов с равномерно темперированным звукорядом, использование звукоусилительной аппаратуры усугубляют ситуацию. Особенности национального музицирования, характерные черты самобытных культур могут оказаться невосполнимо утраченными. Музыкальное творчество устной традиции и его основа – этнослух – оказываются весьма уязвимой составляющей культурного пространства, и чтобы сохранить эту уникальность для потомков, требуются особые усилия.

Во всём мире работают специальные экспедиции, целью которых является собирание образцов традиционного музыкального творчества, их оцифровка, систематизация. Программа мероприятий по реализации «Концепции сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009–2015 годы»² предусматривала разработку, формирование и ведение электронного каталога, созданного с учётом разработанной анкеты – паспорта объекта нематериального наследия. Паспорт включает в себя такую информацию об объекте, как аннотация, описание, исследование, документирование, реферат, примечание, цифровое отображение (графика, фото, звук, видео). Паспортизация образцов традиционного музыкального творчества подразумевает их аутентичность и максимально возможную сохранность для грядущих поколений. Однако если нематериальное культурное наследие используется как фактор консолидации нации или этноса, то в подобной сохранности и достоверности нет нужды – даже узнаваемые очертания этих образцов пробуждают историческую память, служат символом, отсылкой к общим для данной нации или этноса истокам (его структуре, языку и т. п.) либо на основе предыдущего опыта, либо экспериментального вмешательства [15].

Задача консолидации общества провоцирует адаптацию музыкального образца к восприятию этим обществом на нынешнем этапе его существования. При внешнем соответствии традициям, такое исполнение может оказаться осовре-

ненным и интонационно значительно отличаться от аутентичного традиционного. Оно воспроизводит узнаваемые макроинтонации, но не отражает микроинтонации – интонационные нюансы, свойственные традиционному исполнительству и составляющие самую его суть и художественно-историческую ценность. Узнаваемые контуры мелодии не дают гарантии того, что перед нами – сохранённый аутентичный вариант, без современных наслоений [9].

Сегодня необходимо создать «музыкальный банк» – единый каталог, готовый принять на хранение для дальнейшего использования образцы музыкальной культуры народов мира [2]. В настоящее время создаваемые музыковедами коллекции и архивы разбросаны, разбросаны по различным странам, а существующие системы хранения и обработки музыкальной информации не являются интеллектуальными. Они не способны учитывать нечёткость, неопределённость, частичную надёжность музыкальной информации, а также отвечать на запросы пользователей, сформированные в лингвистической форме с помощью нечётких оценок.

Важна задача поиска новых методов, позволяющих систематизировать бесконечное множество индивидуальных структур, ускользающих от традиционного музыкального анализа, и обобщить их, сохраняя индивидуальность. Категория нечёткости и связанные с нею модели и методы позволяют подвергать количественному анализу те явления, которые раньше либо могли быть учтены только на качественном уровне, либо требовали использования весьма грубых моделей. Необходимо заново осмыслить процессы, происходящие в области этномызыкального знания, и разработать собственную методологическую базу.

Художественные нормы «чистой» интонации, свойственные традиционному исполнительству, формируют зону художественно обусловленного интонирования [10], которая соответствует особенностям национального музицирования и является непременным условием сохранности этнослуха [6]. Гарантом сохранности «эталонного звучания», или художественных норм чистой интонации, характерных для данной музыкальной культуры, служит воспитанный предыдущими поколениями этноса коллективный слух исполнителей и слушателей [9]. Такое «эталонное звучание» и этнослух (понятие этнослуха вводится И. И. Земцовским [6] как «присущая каждому человеку отприродно» *внутренняя слуховая настройка* –



по Б. Л. Яворскому) должны представлять предмет особой заботы, когда речь идёт о сохранности музыкального творчества устной традиции как нематериального культурного наследия.

Традиционное музыкальное творчество – не музейный экспонат, и для сохранения его как культурного наследия одинаково важное значение имеют как сбережение его лучших образцов в каталогах, так и сохранность этнослуха. Консервация музыкального образца, не подкреплённая практикой аутентичного исполнительства, превращает его в память о былом. В решающий для этноса исторический момент такой образец (не обязательно в аутентичном исполнении) может возродить национальный дух, воспитать, сплотить общество – и объект традиционного музыкального творчества превращается в знак, переходит из разряда явления музыкального, имеющего ценность культурную, в разряд идеологический – в символ. Об идеологической функции музыки в обществе говорит Т. Адорно: «Музыка превратилась в политическую идеологию с середины XIX века благодаря тому, что она выдвинула на первый план национальные признаки, выступала как представительница той или иной нации и повсюду утверждала национальный принцип» [1, с. 135]. Возникает своего рода дилемма: сохранить традиционную музыку как явление культуры или воспользоваться особым статусом музыки, её идеологическими функциями в обществе.

В то же время объекты нематериального культурного наследия, в отличие от памятников архитектуры, письменности, живописи, являются живым организмом, и этого нельзя не учитывать. Как всякий живой организм, традиционная музыкальная культура развивается, эволюционирует, и важно понять, какие изменения, являясь чуждыми по своей сути, не развивают, а разрушают памятник нематериальной культуры, уводя его всё дальше от своего истока (см., например: [12; 14]).

Изменились ли коллективный художественный вкус народа и этнослух?.. Изменились ли исполнительский стиль и художественные нормы чистой интонации?.. Это актуальная и сложная проблема, требующая специальных исследований, сравнения с материалами более ранних фольклорных экспедиций.

На всех этапах решения многоплановой задачи – аудиозаписи музыкальных образцов, их обработки, сохранения, систематизации, каталогизации, изучения, сравнения и выявления инвариантной и вариативной составляющих – особой

роль призваны сыграть (и уже выступают в этой роли) музыкально-компьютерные технологии [5].

Вопросы фиксации, сохранения и передачи фольклора

Неразрывная связь материального, технического и технологического в культуре ставит перед современными исследованиями целый ряд проблем, к числу которых следует отнести, в частности, выявление возможностей и пределов технологизации в современной культуре, роль МКТ в музыкальном образовании, композиторском творчестве, а также в области освоения, трансляции и сохранения традиционной музыкальной культуры. Известно, что наиболее устойчивой частью культуры является традиция. Она постоянно и неизбежно находится во взаимодействии с новациями, в определённой мере обогащаясь ими.

Не секрет, что любые методы фиксации музыкального фольклора вносят неизбежные искажения в фиксируемый материал. Ограниченный срок использования носителей, на которых зафиксированы текстовые, аудио- и видеозаписи, ставит под угрозу сохранение уже собранных материалов. Большое количество ценнейших записей в своё время было сделано на недолговечные магнитные ленты.

В нотной фиксации велика роль субъективно-го начала, а любая звукозаписывающая техника даёт искажения. Более того, на многих исполнителей присутствие исследователя и техники оказывает некоторое психологическое давление, на что указывают многие фольклористы. Под влиянием ситуации «исполнения на заказ» или «для записи» исполнитель не только меняет, порой подсознательно, своё поведение, исполнение, но и вносит «коррективы» в произведение. Так, например, интересный с этой точки зрения момент был отмечен нами при расшифровке нанайских шаманских камланий: перед началом камлания шаманка обращалась к своим духам-помощникам с просьбой простить её за то, что камлание записывается на магнитофонную ленту. Несомненно, подобные отступления оказывают влияние на состояние шаманки и её «пациента», а следовательно, и на проводимый ею обряд. Свои коррективы в обработку материалов могут внести и люди, далёкие от этнографической науки: так, один из авторов данной статьи (С. В. Мезенцева) имел печальный опыт переноса с магнитной ленты редчайшего образца шаманского нанайского камлания, в котором были просто

вырезаны «ненужные» – на взгляд специалиста по обработке записи – «пустые места» обряда.

Известно, что фиксация фольклорного произведения должна максимально отражать собираемый материал. Вероятно, идеальным вариантом наблюдения и фиксации музыкального фольклора было бы скрытое наблюдение и фиксация (наподобие наблюдения и научного осмысления мира флоры и фауны, так называемая «визуальная антропология»). Отдельного рассмотрения здесь требует вопрос не столько технического, сколько морально-этического характера (согласие на «обработку персональных данных»).

Одним из приоритетных направлений в культурной политике России является обеспечение максимальной доступности населению культурных благ. В Указе Президента РФ «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы» ставится акцент на повышение доступности культурного наследия для всех россиян с учётом потребностей граждан и общества в получении качественных и достоверных сведений³. Отмечается необходимость «обеспечить формирование Национальной электронной библиотеки и иных государственных информационных систем, включающих в себя объекты исторического, научного и культурного наследия народов Российской Федерации, а также доступ к ним максимально широкого круга пользователей»⁴.

Необходимым признаётся сохранение культурного наследия и перевод лучших его образцов в цифровой вид. Проект, описанный в работе [2], является в этом смысле уникальным, в нём рассматривается проблема необходимости создания «музыкального банка», своеобразного единого каталога образцов музыкальной культуры народов мира, которые в настоящее время разрознены и разобщены. Основная цель – создание доступного, удобного для музыкального образования, научных изысканий, музыкального творчества единого и постоянно пополняемого интеллектуально организованного интонационного каталога образцов традиционной музыки не только различных регионов России, но и различных стран и народов. Проект направлен на решение фундаментальной научной проблемы, которая заключается в разработке метода построения моделей на основе аппарата нечётких множеств.

Развитие современных информационных технологий открывает новые возможности в области сбора, фиксации материалов, сохране-

ния и передачи фольклорных фондов. Технический прогресс позволяет сохранять и передавать (транслировать) бесценные исчезающие образцы музыкального фольклора аборигенов. Самый совершенный тип звукозаписи на настоящий момент – цифровой – может транслировать материал практически без потери качества. Сегодня компьютеризируются библиотечные архивные фонды, создаются электронные каталоги, базы данных, разрабатываются и новые методы сбора и сохранения фольклора. Современные процессы в этой области приводят к необходимости разработки новых методов и технологий обращения с фольклорными образцами.

Начиная с середины XX века электронное музыкальное творчество создало мощный фундамент средств выразительности музыки, проникая в пространство не только академических жанров, но и в сферу музыки для театра и кино, всевозможных по своей стилистике спектаклей. Семантические и морфологические свойства музыкальных композиций, созданных с помощью МКТ, можно рассматривать как абстрактные уровни музыкальной культуры, получившей своё развитие в условиях функционирования высокотехнологичной информационной творческой сферы – виртуальной образовательной и творческой среды в области культуры [5].

Отметим также, что являясь феноменом киберкультуры, идея виртуальности, которая находит сегодня своё логическое и художественное осмысление и воплощение в музыкальном творчестве различных жанровых и стилевых направлений, определяется включением информационных технологий в сферу музыкальной культуры и трактуется как искусственно созданный медиум [9]. Элементы музыкального текста, являясь формой замещения психологических феноменов, переживаний выступают в роли инструмента виртуализации самой музыкальной культуры [3; 11]. Это утверждение можно в полной мере отнести и к различным системам анализа, распознавания и создания музыкального текста, которые содержат информацию об интонации – одном из самых главных (если не самом главном) элементов музыкальной речи, что, в частности, предопределяет необходимость построения интонационного каталога (см. подробнее: [2]) музыки народов мира.

С развитием МКТ музыканты получают возможность создания всё более качественных фонограмм. Средства цифровой фильтрации и обработки [4; 5] дают практически неограниченные



возможности в создании элементов звучания, определяемых только художественно-эстетическими потребностями носителей и исследователей фольклора, музыкантами-фольклористами и более широким кругом профессионалов и слушателей.

В ситуации всё более активизирующихся процессов взаимодействия и взаимопроникновения различных культур на межконтинентальном, межнациональном и межгосударственном уровнях особое значение приобретают современные средства трансляции культуры. Ставшая сегодня реальной возможность передачи информации *online* практически любого формата открывает новые горизонты адекватной трансляции данных, многократно ускоряет «обменные процессы» в рамках проблемы культурного диалога. Во Всеобщей декларации ЮНЕСКО о культурном разнообразии, принятой Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры 2 ноября 2001 года, отмечается, что «процесс глобализации, стимулируемый быстрым развитием новых информационных и коммуникационных технологий, хотя и представляет вызов для культурного разнообразия, вместе с тем создаёт условия для нового диалога между культурами и цивилизациями»⁵.

Возникновение и развитие современной компьютерной студии звукозаписи как инструмента музыкального творчества и феномена современной музыкальной культуры [4] содержит в себе элементы, позволяющие сохранить традиции и механизмы культурного наследования в условиях исторической преемственности и трансляции культурных ценностей и смыслов сегодня. В наше время исследователи должны ставить перед собой новые задачи: необходимо как можно скорее исследовать ресурсы и возможности применения современных информационных и коммуникационных технологий, новейших МКТ для сбора, адекватной обработки, сохранения, передачи и трансляции традиционной музыкальной культуры, а также осмысления их роли и значения в сфере культурного диалога и межкультурной коммуникации.

Изучение и сохранение традиционных музыкальных культур в образовательном пространстве с использованием МКТ (на примере Дальнего Востока России)

Традиционная культура дальневосточного региона представляет собой обширный пласт культурного наследия. Дошедшие до нас элементы

обрядов, образцы художественного и музыкального творчества, предметы быта, орудия труда свидетельствуют о богатой культуре аборигенов. Особенностью материальной и духовной культуры коренного населения дальневосточного региона является обилие общих черт, так как эти народы проживали на соседних территориях, вели во многом идентичный образ жизни и имели схожий менталитет. Тесные контакты аборигенов приводили к своеобразному синтезу культур, этно- и культурогенезу. Их творчество на ранней стадии представляло собой так называемый «первобытный реализм»: народное искусство было в той или иной степени отражением различных аспектов окружающей действительности, жизненного уклада, мировоззрения человека. В музыкальном фольклоре коренных народов российского Дальнего Востока преломилось их мировоззрение, мироощущение. В песнях, наигрышах на музыкальных инструментах, ритуальных действиях отразились традиционные представления человека о мире, окружающей действительности, его анимистические представления, особенности быта и культуры.

Образцы музыкальной культуры тунгусо-маньчжуров, палеоазиатов, других групп коренных народов, проживающих на Дальнем Востоке России, были зафиксированы и научно осмыслены такими исследователями, как А. М. Айзенштадт, И. А. Богданов (Бродский), Ю. И. Шейкин, Н. А. Соломонова, Т. Д. Булгакова, Н. А. Мамчева, А. В. Сиськова и другими учёными⁶.

Во всём мире ведётся сбор уникальных образцов традиционного музыкального творчества, в полевых условиях работают экспедиции, учёные изучают и осмысливают собранные материалы. Ведётся сложнейшая работа по расшифровке музыкальных образцов, профессиональной обработке, нотированию. Огромная роль принадлежит дальнейшей каталогизации, классификации, систематизации и оцифровке материалов.

В образовательную среду всех ступеней обучения в настоящее время всё активнее внедряются информационные технологии и МКТ. В рамках данного исследования важным представляется акцентировать возможности МКТ в изучении и сохранении традиционных культур в области передачи знаний. Электронные обучающие издания активно входят в нашу жизнь. Представляется, что уже в ближайшем будущем подобные учебники станут неотъемлемой частью информационного образовательного пространства (в том

числе и музыкального), новым видом трансляции знаний. Возможность включения активных ссылок, погружающих в необходимую область, открывает большие перспективы: ссылки могут приводить читателя к музыкальным образцам народной культуры («музыкальному банку»), к программным ресурсам по МКТ-обработке звучания, его сохранения и трансляции.

МКТ позволяют организовать образовательное пространство в Сети и обеспечить коммуникацию с различными участниками «культурного диалога». Новейшие информационные продукты представляются уникальными инструментами передачи информации, необходимыми не только для повышения качества современного образовательного процесса, но и – шире – для выхода на качественно иной уровень вопросов диалога культур. Общение с помощью современных инструментов трансляции позволяет актуализировать новые возможности получения, хранения и передачи информации, а также раскрывает перспективы художественного образования, музыкальной педагогики и сферы взаимодействия культур.

Авторами статьи были созданы электронные вузовские учебные пособия по теории музыки, информационным технологиям в музыке и МКТ, в том числе и для иностранных студентов из Китая (см.: [3; 7]). Электронные учебники позволяют не только работать со студентами в режиме online, но и постоянно изменять, дополнять и совершенствовать их содержание. Это позволило, в частности, обогатить учебный материал пособия [7] фольклорными примерами, собранными в начале 2000-х годов в полевых условиях в местах проживания коренных народов Дальнего Востока России (в селениях Сикачи-Алян, Троицкое, Джари, Найхин, Гвасюги, Даерга и др.). Исследуемая область включала музыкальное творчество тунгусо-маньчжурских народов (нанайцы, негидальцы, орочи, ороки, удэгейцы, ульчи, эвенки и эвены). Для сравнительного анализа использовались записи вокальных, инструментальных и вокально-инструментальных образцов музыкального фольклора коренных народов палеоазиатской группы Дальнего Востока (ительменов, нивхов, коряков и др.).

Нотные примеры, включаемые в электронные музыкальные пособия, с большим интересом восприняты студентами из КНР. Традиционная пентатоническая основа китайской музыки близка ладовой организации музыки дальневосточных этносов. Этот факт позволял иностранным

студентам, обучающимся в России, легче ориентироваться в музыкальном материале. Музыкальные примеры в качестве эксперимента были использованы в вузовском курсе сольфеджио для интонирования, слухового анализа, гармонического анализа (примеры № 1, 2). Многоголосные образцы применялись в качестве музыкальных диктантов, для сольфеджирования.

Пример № 1 Ульчская песня таёжной женщины в ритмическом сопровождении деревянного посоха (нижняя строка). Звукозапись и расшифровка С. В. Мезенцевой

Музыкальная запись с нотами и ритмическим сопровождением. Под нотами приведены русские транслитерированные слова: Ты-ры а-на чо-би ва, и-ла му-ды хы-рыль до-ли. Хей, хей, хей, хей, хей, хей, хей, хей, хей, хей.

Пример № 2 Современная нанайская шуточная песня «Дуня» с аккомпанементом бубна (нижняя строчка) и монохорда (верхняя строчка). Звукозапись П. К. Киле (конец 1980-х годов), расшифровка С. В. Мезенцевой

Музыкальная запись с нотами и ритмическим сопровождением. Под нотами приведены русские транслитерированные слова: Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня, Дуня.

Бесценным источником этнических музыкальных материалов российского Дальнего Востока являются произведения профессиональных композиторов Н. Н. Менцера, Ю. Я. Владимирова, Б. Д. Напреева и других авторов, способствовавших сохранению и возрождению национального музыкального наследия. Их сочинения, основанные на характерных ладовых, метrorитмических, фактурных закономерностях дальневосточной музыки, способствуют оригинальному синтезу традиционной и европейской интонационных культур. Особую ценность в этом смысле представляют произведения Н. Н. Менцера, использующего в них как прямые цитаты песен и инструментальных наигрышей аборигенов, так и метод переинтонирования. В работу с иностранными студентами из КНР вполне можно включать отрывки крупных произведений Н. Н. Менцера («Эвенкийская рапсодия», сюиты «Нивхские сюжеты», «Танцевально-игровая», «Ульчская», симфонические картины «Ходзё», «Катока», «Амурские фрагменты», «Оленьи гонки»), вокальных сочинений («Нанайская рыбацкая», «Каюрок», «Удэгейские девушки», «Лодочка», «Край любимый») и др.



Возможности информационных технологий и МКТ имеют большие педагогические перспективы. Они призваны облегчить и ускорить процесс доступа к знаниям, повысить уровень интерактивности, обеспечить индивидуальный подход к обучающемуся и, несомненно, могут и должны служить инструментом для изучения и сохранения традиционных культур народов Дальнего Востока. А процесс музыкального воспитания на образцах, соединяющих фольклор с нормами европейского мышления, открывает интересные перспективы для изучения и научного осмысления диалога культур в ракурсе «Восток – Запад».

Сетевые взаимодействия между разными культурами в едином образовательном пространстве имеют большие перспективы развития, так как преследуют не только чисто практические цели (освоение на ином качественном уровне учебного материала студентами), но и становятся новым средством трансляции знаний, в определённой мере способствуя разрешению вопросов межэтнической толерантности, межнационального согласия, многонационального единства, являющихся важнейшими ориентирами образовательного процесса в России и во всём мире.

Итак, музыкально-компьютерные технологии могут сыграть решающую роль в процессе освоения, трансляции и сохранения музыкальной культуры Дальнего Востока, а также сохранения, развития и популяризации традиционного культурного наследия многонациональной России. В этом смысле они выступают новым видом

накопления и трансляции знаний о музыке, инструментом обработки исходных данных. Невозможно переоценить перспективы оцифровки коллекций музыкального наследия, так как вопросы сохранения и развития традиционной культуры имеют общенациональное значение.

Проблема классификации, систематизации и каталогизации образцов музыкального фольклора имеет для культуры глобальное значение – спасти и сохранить эти образцы для будущих поколений. Очерченные в статье механизмы сохранения, распространения и воспроизведения ценностей музыкальной культуры, собранных фольклористами в естественной среде бытования фольклора, последующая обработка материала при внимательном отношении к первоисточнику могут способствовать выявлению его исторической и художественной ценности. Исторические, мировоззренческие и ментальные аспекты развития теории культуры в условиях существования информационно-коммуникативного пространства, система распространения культурных ценностей и приобщения населения к виртуальной творческой среде, возникновение и развитие современного феномена – компьютерной студии звукозаписи как инструмента сбережения музыкального творчества, становление нового культурологического феномена МКТ – все эти особенности распространения и воспроизведения ценностей культуры в перспективе Digital Humanities создают дополнительные возможности сохранения и трансляции традиционных музыкальных культур народов Дальнего Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Конвенция об охране нематериального культурного наследия. Принята 17 октября 2003 года Генеральной конференцией Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.

² Об утверждении Концепции сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009–2015 годы. URL: http://www.mkrf.ru/documents/ob_utverzhdenii_kontseptsii_sokhra354038.

³ О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 гг. Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017 г. № 203. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41919>.

⁴ Там же. Раздел II, 26, е.

⁵ Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии. Принята 2 ноября 2001 года Генеральной конференцией Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml.

⁶ Айзенштадт А. М. Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. М.: Советский композитор, 1966; Бродский И. А. О народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки: сб. рефератов. М., 1974; Булгакова Т. Д. Нанайские напевы. Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во, 1983; Мамчева Н. А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов / отв.

ред. Т. П. Роон. Южно-Сахалинск: Сахалинская обл. тип., 2012; Сиськова А. В. Нивхские традиционные музыкальные инструменты // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: сб. науч. тр. Л., 1986; Соломонова Н. А. Музыкальный

фольклор народностей Нижнего Амура и Сахалина. Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994; Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование / общ. ред. Е. С. Новик. М.: Восточная литература, 2002.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. 448 с.
2. Алиева И. Г., Горбунова И. Б. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105–108.
3. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке. Т. 3: Музыкальный компьютер: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. 411 с.
4. Горбунова И. Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 87–92.
5. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии и DIGITAL HUMANITIES // Современное музыкальное образование – 2015: материалы XIV междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. СПб., 2015. С. 29–34.
6. Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
7. Мезенцева С. В. Теория музыки: электронное учеб. пособие для иностранных студентов. Хабаровск, 2015. URL: <https://sites.google.com/site/muzykalnaateoria/>.
8. Тараканов М. Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории: науч. тр. Московской гос. консерватории. М., 2002. Сб. 42. С. 158–169.
9. Aliyeva I. Azerbaijani Modes: Their Evolution and Manifestation in Traditional and European Genres (Cognitive Approach) // Eighth European Music Analysis Conference. Leuven, Belgium. Sept. 17–20, 2014, pp. 5–6.
10. Bhatara A., Boll-Avetisyan N., Agus T., Höhle B., Nazzi T. Language experience affects grouping of musical instrument sounds // Cognitive Science. 2015. No. 40 (7), pp. 1816–1830. DOI: 10.1111/cogs.12300.
11. Gorbunova I. New Tool for a Musician // 15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-2018), Paris (France), June 20–21. Paris, 2018, pp. 144–150.
12. Hoffer C. R., Bailey D. Western Music Listening Today. 4th Edn. Boston, MA: Schirmer Cengage Learning, 2016. 448 p.
13. Langmeyer A., Guglhör-Rudan A., Tarna C. What do Music Preferences Reveal About Personality? // A Cross-Cultural Replication Using Self-Ratings and Ratings of Music Samples. J. Individ. Diff. 33, 2012, pp. 119–130.
14. Quinto L., Thompson W. F., Taylor A. The Contributions of Compositional Structure and Performance Expression to the Communication of Emotion in Music // Psychol. Music. 2014. No. 42, pp. 503–524.
15. Thorpe M., Ockelford A., Aksentrijevic A. An Empirical Exploration of the Zygonic Model of Expectation in Music // Psychol. Music. 2012. No. 40, pp. 428–470.

Об авторах:

Алиева Имина Гаджиевна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры теории музыки, Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли (AZ 1014, г. Баку, Азербайджан), **ORCID: 0000-0002-6119-7316**, imina.alieva@gmail.com

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Мезенцева Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, Хабаровский государственный институт культуры (680045, г. Хабаровск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, mezenceva-sv@yandex.ru

REFERENCES

1. Adorno T. V. *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Adorno Th. Selected Works: Sociology of Music]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ: Universitetskaya kniga [Center for Humanitarian Initiatives: University Library], 2014. 448 p.
2. Alieva I. G., Gorbunova I. B. O proekte sozdaniya intellektual'noy sistemy po katalogizatsii i analizu muzyki narodov mira [Concerning the Project of Creating an Intelligent System of Cataloguing and Analysis of Music of the Peoples of the World]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 9, pp. 105–108.
3. Gorbunova I. B. *Informatsionnye tekhnologii v muzyke. T. 3: Muzykal'nyy komp'yuter: uchebnoe posobie dlya studentov vyssh. ucheb. zavedeniy* [Informational Technology in Music. Vol. 3: The Musical Computer: A Textbook for Students of Institutions of Higher Education]. St. Petersburg: Publ. House of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2011. 411 p.
4. Gorbunova I. B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and the Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.
5. Gorbunova I. B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii i DIGITAL HUMANITIES [Music Computer Technologies and DIGITAL HUMANITIES]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2015: materialy XIV mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Contemporary Musical Education – 2015: Proceedings of the 14th International Scholarly and Practical Conference]. Ed. by I. B. Gorbunova. St. Petersburg, 2015, pp. 29–34.
6. Zemtsovskiy I. I. Apologiya «muzykal'nogo veshchestva» [The Apology of “Musical Substance”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2005. No. 2, pp. 181–192.
7. Mezentseva S. V. *Teoriya muzyki: elektronnoe uchebnoe posobie dlya inostrannykh studentov* [Theory of Music: Electronic Textbook for Foreign Students]. Khabarovsk, 2016. URL: <https://sites.google.com/site/muzykalnaateoria/>.
8. Tarakanov M. E. Zvukovaya sreda sovremennosti [The Sound Environment of Contemporaneity]. *Iz lichnykh arkhivov professorov Moskovskoy konservatorii: nauch. tr. Moskovskoy gos. konservatorii* [From the Personal Archives of Professors of the Moscow Conservatory: Research Works of the Moscow State Conservatory]. Issue 42. Moscow, 2002, pp. 158–169.
9. Aliyeva I. Azerbaijani Modes: Their Evolution and Manifestation in Traditional and European Genres (Cognitive Approach). *Eighth European Music Analysis Conference*. Leuven, Belgium. Sept. 17–20, 2014, pp. 5–6.
10. Bhatara A., Boll-Avetisyan N., Agus T., Höhle B., Nazzi T. Language experience affects grouping of musical instrument sounds. *Cognitive Science*. 2015. No. 40 (7), pp. 1816–1830. DOI: 10.1111/cogs.12300.
11. Gorbunova I. New Tool for a Musician. *15th International Conference on Education, Economics, Humanities and Interdisciplinary Studies (EEHIS-2018), Paris (France), June 20–21*. Paris, 2018, pp. 144–150.
12. Hoffer C. R., Bailey D. *Western Music Listening Today*. 4th Edn. Boston, MA: Schirmer Cengage Learning, 2016. 448 p.
13. Langmeyer A., Guglhör-Rudan A., Tarna C. What do Music Preferences Reveal About Personality? *A Cross-Cultural Replication Using Self-Ratings and Ratings of Music Samples*. *J. Individ. Diff.* 33, 2012, pp. 119–130.
14. Quinto L., Thompson W. F., Taylor A. The Contributions of Compositional Structure and Performance Expression to the Communication of Emotion in Music. *Psychol. Music*. 2014. No. 42, pp. 503–524.
15. Thorpe M., Ockelford A., Aksentrijevic A. An Empirical Exploration of the Zygonic Model of Expectation in Music. *Psychol. Music*. 2012. No. 40, pp. 428–470.

About the authors:

Imina G. Aliyeva, Ph.D. (Arts), Doctoral Student at the Music Theory Department, Baku Academy of Music named after U. Hajibayli (AZ 1014, Baku, Azerbaijan), **ORCID: 0000-0002-6119-7316**, imina.aliyeva@gmail.com

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogical), Chief Researcher of the Educational and Methodical Laboratory of Music Computer Technologies, Professor at the Department of Informatization of Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-4389-6719**, gorbunovaib@herzen.spb.ru

Svetlana V. Mezentseva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Art History, Musical-Instrumental and Singing Arts, Khabarovsk State Institute of Culture (680045, Khabarovsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4258-5436**, mezenceva-sv@yandex.ru

А. И. ЮДИНА, И. В. ШОРОХОВА, А. О. ГОЛЬСКАЯ*Кемеровский государственный институт культуры, г. Кемерово, Россия**ORCID: 0000-0001-7357-0272, yudinaannaivanovna@mail.ru**ORCID: 0000-0003-0618-523X, shorokhovainna@mail.ru**ORCID: 0000-0001-8863-9607, annagolskaya@list.ru*

Формирование креативной компетентности в процессе обучения на основе интегративного курса «Хоровой театр»

Актуальность темы статьи обусловлена задачами современного музыкального образования в подготовке профессиональных кадров, обладающих креативной компетентностью. Разработка инновационных интегративных курсов, формирующих у будущих специалистов-музыкантов данное профессиональное качество в процессе обучения в вузе, приобретает особое значение. Цель исследования – выявить потенциал интегративного курса «Хоровой театр» в формировании креативной компетентности студента-хормейстера. Анализ научных трудов позволил авторам определить понятие «креативная компетентность музыканта» как умение создавать ситуацию творческого успеха, продуктивно решать нестандартные профессиональные задачи, достигая при этом максимальной эффективности. В статье представлены результаты экспериментальной работы, которая проводилась методами нарративного интервью, наблюдения и экспертной оценки, а также изучения опыта реализации интегративного курса «Хоровой театр» в цикле специальных дисциплин для дирижёров-хормейстеров. Исследование показывает высокий педагогический потенциал активного взаимодействия студентов и преподавателей в работе над проектами данного курса. Очевидно, что совместная деятельность развивает навыки командной работы и предельно стимулирует творческую активность участников. В качестве примера проектной деятельности авторы выделяют спектакль «Пообещайте мне любовь...».

Ключевые слова: компетентность, креативная компетентность, хоровой театр, интегративный курс, профессиональное образование.

Для цитирования / For citation: Юдина А. И., Шорохова И. В., Гольская А. О. Формирование креативной компетентности в процессе обучения на основе интегративного курса «Хоровой театр» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 150–156. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.150-156.

ANNA I. YUDINA, INNA V. SHOROKHOVA, ANNA O. GOLSKAYA*Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia**ORCID: 0000-0001-7357-0272, yudinaannaivanovna@mail.ru**ORCID: 0000-0003-0618-523X, shorokhovainna@mail.ru**ORCID: 0000-0001-8863-9607, annagolskaya@list.ru*

The Formation of Creative Competency in the Process of Study on the Basis of the Integrative Course “Choral Theater”

The relevance of the subject of the article is stipulated by the challenges of contemporary musical education in the preparation of professional cadres possessing creative competency. The elaboration of innovative integrational courses, which develop the given professional quality among future specialist musicians in the process of their studies at the institutions of higher education, acquires special significance. The aim of the research is to reveal the potentials of the integrative course “Choral Theater” in the formation of creative competency of the student choirmaster. Analysis of scholarly works has made it possible for the authors to define the concept of the “creative competency of the musician” as the ability to create the situation of creative success, to solve in a productive manner nonstandard professional goals, thereby achieving maximal effectivity. The article presents the results of experimental work which was carried out by the methods of narrative interviews, observation and expert evaluation, as well as the



study of the attempt of realization of the integrative course “Choral Theater” in the cycle of special disciplines for conductors-choirmasters. The research demonstrates the high pedagogical potential of active interaction between students and faculty members in the work on the projects of this course. Obviously, joint activities develop skills of command work and stimulates to the utmost degree the participants’ creative activities. As an example of their project activities the authors highlight the performance of the play “Promise me Love...”.

Keywords: competency, creative competency, choral theater, integrative course, professional education.

Современная система высшего образования в сфере культуры и искусства в условиях инновационного креативного образования в России ориентирована на подготовку профессиональных кадров, обладающих креативными компетенциями [8]. Запрос общества на массовость креативных компетентностей касается всех сфер жизнедеятельности человека, в том числе профессиональной [3].

Высокий уровень освоения образовательных программ в области музыкального искусства, готовность выпускника вуза к реализации музыкально-исполнительской, педагогической, организационно-управленческой, музыкально-просветительской и научно-исследовательской деятельности определяются, прежде всего, умением анализировать, оперативно и творчески решать возникающие задачи. Вопросы креативного обучения достаточно активно разрабатывались в различных областях музыкальной педагогики, что способствовало выявлению новых образовательных технологий. В данном исследовании делается акцент на освоении инновационного интегративного курса «Хоровой театр» как эффективной форме, позволяющей сформировать у будущих профессиональных музыкантов креативную компетентность в процессе обучения в вузе.

Изучению сущности понятий «креативность» и «креативная компетентность» посвящены работы отечественных и зарубежных учёных. Особое значение для нашего исследования имело рассмотрение в них корреляции креативности с познавательными процессами [9].

А. В. Хуторской указывает на то, что компетентность – это «уже состоявшееся качество личности (совокупность качеств) и минимальный опыт деятельности в заданной сфере» [12]. Подобная совокупность качеств и опыт деятельности формируются в ходе освоения общекультурных и профессиональных компетенций основной образовательной программы. А. В. Морозов в своих научных трудах доказал,

что познавательный процесс восприятия является одним из главных, регулирующих творческую деятельность [8]. Взаимосвязь креативности и воображения рассматривали М. И. Дьяченко и Л. А. Кандыбович, которые отметили, что креативность как способность к творчеству, то есть способность к созданию нового, в природе своего проявления имеет тесную связь с воображением. В научных исследованиях С. Медника, К. Мартиндейла представлен ассоциативный подход к анализу соотношения креативности и мышления. По мнению Д. Б. Богоявленской, ассоциации являются базовым процессом для креативного мышления, и чем богаче ассоциативный ряд, тем креативнее мышление личности [1, с. 78]. Креативность в музыкальной педагогике – это «способность к творчеству, принятию и созданию нового, нестандартному мышлению, генерированию большого числа оригинальных и полезных идей» [2, с. 18].

Анализ научных трудов позволил прийти к выводу о том, что креативная компетентность музыканта – это свойство личности, умение создавать ситуацию творческого успеха, продуктивно решать нестандартные профессиональные задачи, достигая при этом максимально эффективного результата.

Целью нашего исследования стало определение потенциала интегрированного курса «Хоровой театр» в формировании креативной компетентности студента-хормейстера.

Явление «хоровой театр», возникшее в музыкальной культуре России в последней четверти прошлого века, разносторонне изучено в работах Н. Ю. Киреевой, Т. К. Овчинниковой, Г. В. Супруненко [6; 10; 11]. Авторы публикаций характеризуют хоровой театр как серьёзное, новое, символическое зрелище, синтезирующее разные виды искусств и появившееся в рамках классической музыкальной традиции в результате главенства театрального мышления и визуального способа трансляции информации [10].

В диссертации «Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре» Т. К. Овчинникова отмечает большой интерес профессиональной общественности к данному жанру и обосновывает необходимость включения интегративного курса «Хоровой театр» в цикл специальных дисциплин подготовки дирижеров-хормейстеров [10].

В 2009–2010 учебном году, в целях совершенствования условий и качества подготовки специалистов, преподавателями кафедры дирижирования и академического пения Кемеровского государственного института культуры был разработан и внедрён в учебный процесс новый интегративный курс «Хоровой театр». Компонентами курса стали учебные дисциплины «Хоровой класс», «Хоровая аранжировка», «Хоровой театр», «Работа с хором», «Основы сценического движения», «Основы актёрского мастерства», «Постановка концертного номера». В реализации целей и задач курса приняли участие студенты и преподаватели кафедры – артисты и руководители учебно-творческого коллектива Хоровой театр «Академия», созданного в 2001 году на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусств (ныне Кемеровский государственный институт культуры) [13].

В образовательный процесс в 2011 году были внедрены Федеральные государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования по направлению подготовки «073500 – Дирижирование» (квалификация [степень] «Бакалавр»), утвержденные приказом Министерства образования и науки Российской Федерации (6 апреля 2011 года, № 1462), что способствовало корректировке содержания учебных дисциплин интегративного курса «Хоровой театр» на основе компетентного подхода.

Введение и последующее изменение содержания инновационного курса проходило с учётом требований новых Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования по направлению подготовки «53.03.05 – Дирижирование» (приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 7 июня 2016 года, № 675), а также принципов интегративного и проектного подходов, обеспечивающих целостность и системность учебных занятий в формировании креативной компетентности будущих профессиональных

музыкантов. Необходимым фактором стал синтез процессов дифференциации и интеграции. Каждая отдельно взятая дисциплина (компонент курса) имела в своём содержании стадию дифференциации, предполагающую освоение её базовых элементов (техник) на основе активизации познавательных процессов восприятия, развития творческого воображения, формирования креативного мышления, необходимости поиска нестандартных решений и др.

Реализация проектов интегративного курса «Хоровой театр» предполагает активное взаимодействие студентов и преподавателей. Совместная деятельность развивает навыки командной работы и предельно стимулирует творческую активность участников.

С 2015 по 2018 год нами проводился педагогический эксперимент по выявлению потенциала реализации интегративного курса «Хоровой театр». В нём приняли участие 24 студента I–IV курсов направления подготовки «Дирижирование», профиль «Дирижирование академическим хором».

На этапе констатирующего эксперимента были определены группы общепрофессиональных и профессиональных компетенций, освоение которых характеризовало формирование креативной компетентности музыканта-выпускника вуза культуры (таблица 1). Успешность освоения компетенций была проверена с помощью фонда оценочных средств, разработанных нами на этапе формирующего эксперимента.

Фонд оценочных средств составили: ситуационные, интегрированные и практико-ориентированные задания, метод портфолио и проектные задания, на основе которых можно было судить о четырёх характеристиках формирования креативной компетентности:

- 1) когнитивная – владение знаниями, умениями, навыками;
- 2) мотивационная – готовность к использованию знаний, умений, навыков;
- 3) поведенческая – готовность действовать в нестандартных ситуациях;
- 4) этическая – ответственность за результаты деятельности.

Опытно-экспериментальная работа проводилась методами нарративного интервью, наблюдения и экспертной оценки. Экспертами выступили преподаватели кафедры дирижирования и академического пения, которым было предложено заполнить экспертно-опросный



Таблица 1. Оценка формирования креативной компетентности студента в ходе освоения интегративного курса «Хоровой театр»

№	Характеристика формирования креативной компетентности	Компетенция основной образовательной программы	Фонд оценочных средств
1.	Когнитивная	– применять теоретические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в культурно-историческом контексте (ОПК-3)	– ситуационные, интегрированные и практико-ориентированные задания
		– владеть музыкально-текстологической культурой прочтения и расшифровки авторского (редакторского) нотного текста (ПК-4)	– практико-ориентированные задания; – проектные задания
		– эффективно использовать в профессиональной деятельности знания в области истории, теории музыкального искусства и музыкальной педагогики (ОПК-5)	– ситуационные, интегрированные задания; – проектные задания; – творческое портфолио студента
2.	Мотивационная	– проводить репетиционную работу с творческими коллективами и солистами (ПК-6)	– ситуационные, интегрированные и практико-ориентированные задания
		– демонстрировать артистизм, свободу самовыражения, исполнительскую волю, концентрацию внимания (ПК-1)	– проектные задания; – творческое портфолио студента
		– осуществлять подбор репертуара для концертных программ (ПК-9)	– проектные задания
3.	Поведенческая	– осуществлять переложение музыкальных произведений для различных видов творческих коллективов (ПК-7)	– проектные задания
		– быть исполнителем концертных номеров и программ в качестве артиста (солиста) и дирижёра хора (ПК-5, ПК-8)	– проектные задания; – творческое портфолио студента
		– создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения (ПК-2)	– ситуационные, интегрированные и практико-ориентированные задания; – проектные задания
		– быть готовым к показу своей исполнительской работы (соло, в спектакле, ансамбле, хоре) на различных сценических площадках (ПК-26)	– проектные задания; – творческое портфолио студента
4.	Этическая	– критически оценивать результаты собственной деятельности (ОПК-2)	– ситуационные, интегрированные и практико-ориентированные задания; – творческое портфолио студента

лист по принципу балльно-рейтинговой системы на каждом этапе эксперимента (констатирующий, формирующий и оценочный). На основе экспертного листа можно было оценить уровень сформированности креативной компетентности студента в соответствии со шкалой: 0–20 баллов – низкий; 21–40 – ниже среднего; 41–60 – средний; 61–80 – выше среднего; 81–100 – высокий.

Результаты опытно-экспериментальной работы показали высокую результативность и значимый педагогический потенциал реализации интегрированного курса «Хоровой театр»: 79% респондентов из числа студентов IV курса по шкале оценки сформированности креативной компетентности показали высокий уровень; 14% – выше среднего; 7% – средний.

В ходе оценочного этапа эксперимента было выявлено, что наиболее высокий уровень сформированности обнаружили мотивационная и этическая характеристики креативной компетенции. Студенты демонстрировали артистизм, свободу самовыражения, профессионально осуществляли подбор репертуара и руководили репетиционным процессом, объективно оценивали результаты собственной деятельности.

Наибольшие трудности возникли при формировании когнитивных характеристик компетентности. Разный уровень довузовской подготовки стал причиной затруднения студентов в прочтении и расшифровке авторского (редакторского) нотного текста, постижении музыкального произведения в культурно-историческом контексте, а также в эффективном использовании в профессиональной деятельности знаний из области истории и теории музыкального искусства.

Следует отметить, что наиболее эффективной формой работы, формирующей креативную компетентность, стал интегративный тренинг. Данная форма учебных занятий способствует выравниванию потенциала обучающихся, раскрывает их личные качества, даёт возможность решать нестандартные задачи и достигать максимально эффективного результата, определяющего неизбежность творческого успеха [13].

Примером проектной деятельности в процессе обучения назовём спектакль «Пообещайте мне любовь...», представленный выпускниками Кемеровского государственного института культуры на итоговой государственной аттестации в июне 2017 года. В основу сюжета трёхчастного лирико-драматического действия положены события жизни, чувства молодых девушек, показанные через разностилевую вокально-хоровую лирику классической, фольклорной традиции и популярной эстрады. Подтверждая квалификации «хормейстер», «артист хора», «преподаватель», студенты продемонстрировали высокий уровень креативной компетентности в решении задач интерпретационной трансформации при создании аранжировок и обработок музыкальных произведений, в овладении различными стилями (в том числе исполнительскими вокальными и хореографическими), в выстраивании драматургии спектакля, демонстрации итогов репетиционного процесса и др.

В результате полученных в ходе опытно-экспериментальной работы данных мы пришли к выводу, что благодаря внедрению интегративного курса «Хоровой театр», учебный процесс, имеющий в своей основе характерную преемственность традиций, обогатился инновационными педагогическими технологиями и интерактивными формами обучения, показавшими на этапе апробации большую эффективность.

Благодарим наших коллег и партнёров за возможность апробации результатов исследования, многолетнее плодотворное сотрудничество по развитию креативной компетентности студентов, обучающихся по направлению подготовки «Дирижирование» в КемГИК: Чанчуньский педагогический университет (Китай), Щецинский университет (Польша), Нишский университет (Сербия), Новосибирскую государственную филармонию, Певческое объединение «Хоровое вече Сибири», Международный фестиваль славянской культуры «SŁOWIANALIA SZCZECIŃSKIE» (Щецин, Польша), Международную музыкальную выставку NAMM MusikmesseRussia (Москва), Международный форум хоровых дирижёров (Санкт-Петербург), Кемеровский государственный институт культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2002. 320 с.
2. Брякова И. Е. Готовность студентов к развитию творческих способностей учеников как аспект формирования креативной компетентности будущих учителей-словесников. Оренбург: Изд-во Оренбургского гос. педагогического ун-та, 2008. 188 с.



3. Волков А. Е., Кузьминов Я. И., Реморенко И. М., Рудник Б. Л., Фрумин И. Д., Якобсон Л. И. Российское образование – 2020: модель образования для инновационной экономики // Вопросы образования. 2008. № 1. С. 32–64.
4. Гринёв С. С. Об оперной режиссуре современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 114–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.
5. 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.
6. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010. 25 с.
7. Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
8. Морозов А. В. Формирование креативности преподавателя высшей школы в системе непрерывного образования: дис. ... д-ра пед. наук. М., 2004. 445 с.
9. Нафиева А. Г. Креативная компетентность педагога: теоретический аспект // Молодёжь и наука: реальность и будущее: материалы III междунар. науч.-практ. конф. В 6 т. Т. 1: Культурология. Педагогика / ред. кол. В. А. Кузьмищев и др. Невинномысск, 2010. С. 315–319.
10. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 30 с.
11. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2012. 24 с.
12. Хуторской А. В. Технология проектирования ключевых и предметных компетенций // Эйдос: Интернет-журнал. 2005. 12 декабря. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2005/1212.htm> (Дата обращения: 07.01.2019).
13. Шорохова И. В. Интегративный курс «Хоровой театр» как инновационная форма современного российского хорового образования // Вестник КемГУКИ. 2018. № 42. С. 75–83.

Об авторах:

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (650056, г. Кемерово, Россия), **ORCID: 0000-0001-7357-0272**, yudinaannaivanovna@mail.ru

Шорохова Инна Вячеславовна, декан факультета музыкального искусства, профессор кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (650056, г. Кемерово, Россия), **ORCID: 0000-0003-0618-523X**, shorokhovainna@mail.ru

Гольская Анна Олеговна, заведующая кафедрой дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (650056, г. Кемерово, Россия), **ORCID: 0000-0001-8863-9607**, annagolskaya@list.ru



REFERENCES



1. Bogoyavlenskaya D. B. *Psikhologiya tvorcheskikh sposobnostey: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [The Psychology of Creative Abilities: Textbook for University Students]. Moscow: Akademiya, 2002. 320 p.
2. Bryakova I. E. *Gotovnost' studentov k razvitiyu tvorcheskikh sposobnostey uchenikov kak aspect formirovaniya kreativnoy kompetentnosti budushchikh uchiteley-slovesnikov* [The Readiness of Students to Develop Creative Abilities of Pupils as an Aspect of the Formation of Creative Competence of Future Philology Teachers]. Orenburg: Publishing House of the Orenburg State Pedagogical University, 2008. 188 p.
3. Volkov A. E., Kuz'minov Ya. I., Remorenko I. M., Rudnik B. L., Frumin I. D., Yakobson L. I. Rossiyskoe obrazovanie – 2020: model' obrazovaniya dlya innovatsionnoy ekonomiki [Russian Education – 2020: The Model of Education for Innovative Economy]. *Voprosy obrazovaniya* [Educational Studies Moscow]. 2008. No. 1, pp. 32–64.
4. Grinev S. S. About Development of Opera Production of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 114–119. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.114-119.

5. Kireyeva N. Yu. Creative Artistic Activity of Personality and Student-Centered Education. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No.1, pp. 174–182. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.174-182.
6. Kireyeva N. Yu. *Khorovaya teatralizatsiya: kommunikativnye aspekty: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Choral Theatricalization: Communicative Aspects: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2010. 25 p.
7. Kiseyeva E. V. Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 50–55. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055.
8. Morozov A. V. *Formirovanie kreativnosti prepodavatelya vysshey shkoly v sisteme nepreryvnogo obrazovaniya: dis. ... d-ra ped. nauk* [The Formation of Creativity of the Teacher of Higher Educational Institution in the System of Continuous Education: Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogy]. Moscow, 2004. 445 p.
9. Nafieva A. G. Kreativnaya kompetentnost' pedagoga: teoreticheskiy aspekt [Creative Competence of the Pedagogue: The Theoretical Aspect]. *Molodezh' i nauka: real'nost' i budushchee: materialy III mezhdunar. nauch.-prakt. konf. V 6 t. T. 1: Kul'turologiya. Pedagogika* [Youth and Science: Reality and Future: Proceedings of the 3rd International Scholarly and Practical Conference. In 6 vol. Vol. 1: Culturology. Pedagogy]. Editorial board by V. A. Kuzmishchev and others. Nevinnomyssk, 2010, pp. 315–319.
10. Ovchinnikova T. K. *Khorovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzykal'noy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Choral Theater in Modern Russian Musical Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2009. 30 p.
11. Suprunenko G. V., *Khorovoy teatr kak zhanr "vzaimodeystvuyushchey" muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Choral Theater as a Genre of “Interacting” Music and its Manifestations in the Works of Russian Composers at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2012. 24 p.
12. Khutorskoy A. V. Tekhnologiya proektirovaniya klyuchevykh i predmetnykh kompetentsiy [Technology of Projecting Crucial and Subject-Related Competencies]. *Eydos: Internet-zhurnal*. 2005. December, 12 [Eidos: Internet Journal]. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2005/1212.htm> (07.01.2019).
13. Shorokhova I. V. Integrativnyy kurs «Khorovoy teatr» kak innovatsionnaya forma sovremennogo rossiyskogo khorovogo obrazovaniya [The Integrative Course “Choral Theater” as an Innovative Form of Contemporary Russian Choral Education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2018. No. 42, pp. 75–83.

About the authors:

Anna I. Yudina, Dr.Sci. (Pedagogical), Professor, Dean of the Faculty of Socio-Cultural Technologies, Kemerovo State Institute of Culture (650056, Kemerovo, Russia), **ORCID: 0000-0001-7357-0272**, yudinaannaivanovna@mail.ru

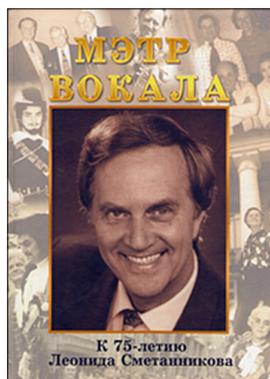
Inna V. Shorokhova, Dean of the Faculty of Musical Art, Professor at the Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State Institute of Culture (650056, Kemerovo, Russia), **ORCID: 0000-0003-0618-523X**, shorokhovainna@mail.ru

Anna O. Golskaya, Head at the Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State Institute of Culture (650056, Kemerovo, Russia), **ORCID: 0000-0001-8863-9607**, annagolskaya@list.ru





О книге А. Демченко «Мэтр вокала. К 75-летию Леонида Сметанникова»



Демченко А. И. Мэтр вокала. К 75-летию Леонида Сметанникова.

Саратов: Амирит, 2018. 176 с.

ISBN 978-5-00140-087-5

Что такое исполнительский талант? Учёные до сих пор не пришли к единому мнению. Кто-то считает, что это – особый дар, особая энергетика, воздействующая на слушателя. Другие определяют талант как одарённость, к которой приложен огромный труд. В своей новой книге «Мэтр вокала. К 75-летию Леонида Сметанникова» доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России Александр Иванович Демченко попытался дать своё определение понятию *талант*.

Леонид Анатольевич Сметанников – лауреат Государственной премии России, народный артист СССР – русский певец (баритон), хотя и не родился в Саратове, но провёл здесь основную и главную часть своей жизни, являясь солистом Саратовского академического театра оперы и балета, профессором консерватории имени Л. В. Собинова. Его в полной мере можно назвать одним из наиболее ярких представителей саратовской вокальной школы, поскольку в основе обучения певца лежат методические принципы педагогов – выпускников нашей консерватории Ольги Петровны Ковалёвой¹ и профессора Александра Ивановича Быстрова².

Творчество саратовского «мэтра вокала» не впервые привлекает научный интерес А. И. Демченко, что он констатирует в предисловии к новому изданию: «За творческим восхождением Леонида Сметанникова мне довелось наблюдать уже на протяжении полувека, испытывая при этом всё большее удовлетворение...». В разные годы им написаны и выпущены следующие исследования: «Дарить радость людям. Леонид Сметанников» (Саратов: Приволжское кн. изд-во, 1993), «Искусство Леонида Сметанникова» (М.: Композитор, 2008), «Русские певцы. Фёдор Шаляпин, Сергей Лемешев, Леонид Сметанников» (Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории, 2010).

И вот – его новая работа. В ней собраны наиболее полные данные о певце, его творческом пути, вехах становления исполнительского стиля, особенностях и предпочтениях в репертуаре. Структура исследования логична и призвана осмыслить и проанализировать все грани творчества музыканта, к которым автор относит исполнение оперных партий, камерных произведений русских и зарубежных композиторов, народных и эстрадных песен. В череде соответствующих глав это выглядит следующим образом: *ПРЕАМБУЛА, НАЧАЛО, ОПЕРА, DАСАМЕРА, С МИКРОФОНОМ, PERPETUUM MOBILE, ПОСТФАКТУМ*.

Разумеется, личность исполнителя такого масштаба, как Л. А. Сметанников, в силу своей неординарности и многогранности ставит перед исследователем сложные задачи. В целях создания полного и объективного образа своего героя автор использует интересный и чрезвычайно эффективный приём: приводит высказывания о нём различных категорий слушателей. Так, поклонники певца рассказывают о своих непосредственных

¹ О. П. Ковалёва – преподаватель Л. А. Сметанникова в Днепропетровском музыкальном училище. Ученица Михаила Петровича Томашевского (1880–1960), который преподавал в Саратовской консерватории с 1935 по 1960 год.

² А. И. Быстров (1918–2006) – выдающийся педагог и общественный деятель, преподавал сольное пение с 1954 по 2005 год. Ученик класса В. Е. Куколева (1902–1950), который осуществлял преподавательскую деятельность с 1939 по 1950 год.

впечатлениях с концертов: в их отзывах присутствуют восхищение, восторг, наслаждение от соприкосновения с творчеством столь яркого вокалиста-актёра. Эти впечатления, конечно, являются наиболее ценными, так как именно для своих слушателей прежде всего и творит Леонид Сметанников. Приведём несколько характерных фрагментов из бесконечного множества писем, адресованных выдающемуся певцу.

«После Ваших концертов ещё долго живёшь в какой-то оболочке из нежных, высоких звуков, слов, чувств. Постепенно это оседает где-то внутри, наверное – в душе, становясь частью её. Думаю, что нечто подобное чувствуют все, кто хоть раз слушал Вас» (Т. Егорова, Москва).

«Это полная победа над нами, сладкий плен. Какая радость вслушиваться в каждую ноту, в каждое слово, ловить каждый жест, вглядываться в каждое движение на лице, одухотворённом песней, отзываться на тончайшие оттенки переживаний. Спасибо, что Вы у нас есть, что несёте со сцены добро и сердечность, богатство души человеческой. Да благословит Вас Бог, да сохранит он Ваш изумительный голос, да будет Вам удача и душевный покой!» (Э. Большакова, Кемерово).

«Недавнее Ваше выступление по телевидению – это для меня сенсация. Ещё никогда не видел ничего подобного. Исполнение русских народных песен в таком стиле и с такой любовью поражает даже столь далёкого от всего этого человека, как я. Сфера моего общения и мой духовный сан не дают мне права бывать на концертах. Но если мне станет известно, где Вы будете выступать, я приеду хоть на край земли. С любовью к Вам – титулярный епископ римско-католической церкви, Хмельницк».

«Для меня Леонид Анатольевич – больше чем человек, он для меня святой образ. В мучительных поисках я нашёл этого человека, писал ему множество писем, в которых старался высказать своё отношение к нему, да и не только своё, но и многих его земляков» (А. Маметьев, с. Фершампенуаз Челябинской области).

И сколько стихов, возникших на волне одухотворяющего контакта душ! Один из таких экспромтов завершается следующим образом.

Когда Сметанников поёт,
Я понимаю, как прекрасна
Та песня, что века живёт,
Капризной моде неподвластна.
А голос горячо и властно
Вновь песню вольную ведёт –
И на душе легко и ясно,
Когда Сметанников поёт.

(Мария Коротаева, Пермь)

Коллеги высказываются с позиции музыкантов-профессионалов, знающих и понимающих вокальную «кухню» изнутри. Их мнение – самое строгое и требовательное, так как «мы всегда поём для коллег, которые профессионально оценивают каждый звук» (Л. А. Сметанников). Их похвала многого стоит, и её нелегко добиться, но и она имеется в приводимых в книге мнениях. Кроме того, публикуются выдержки из печатных рецензий на концерты певца, что позволяет получить интересные для читателей отзывы искусствоведов, основанные на научном знании.

Естественно, очень важными являются высказывания самого Л. А. Сметанникова, раскрывающие профессиональные секреты внутренней работы над исполняемыми произведениями. И эта работа настолько глубока, что читатель начинает понимать, какой огромный труд стоит за кажущейся лёгкостью в певческом мастерстве вокалиста. Безусловно, комплексное воссоздание образа саратовского певца обеспечивает яркий и неординарный текст книги автора, сумевшего проанализировать многие факты, логично собрать в одно целое различные высказывания, мнения, оценки и ярким, талантливым языком, впечатляюще рассказать о Л. А. Сметанникове – поющей душе земли Саратовской и России в целом.

И. К. Архипову во время её приезда на один из Собиновских фестивалей в Саратове журналисты спросили о том, что основное в вокалисте – голос, музыкальность или внешность? На это певица ответила, что главное – не одно какое-то качество, а полный комплекс данных. Если такой комплекс присутствует, то, по её мнению, рождается выдающийся певец. Таким полным комплексом данных как раз и обладает Л. А. Сметанников, в чём можно убедиться, прочитав новую книгу А. И. Демченко. По выводам, к которым приходит автор относительно творчества саратовского мэтра вокала,



к граням певческой одарённости следует отнести красивый, благородный тембр, полный вокальный диапазон, наличие идеальной кантилены, владение красками голоса и стилистическими особенностями исполнения музыки различных композиторов. Также исследователем даётся высокая оценка музыкально-драматического компонента творчества Л. А. Сметанникова, что позволяет певцу осуществлять глубокое прочтение исполняемых оперных партий и способствует созданию незабываемых для слушателя сценических образов.

Примечателен в этом отношении один из заключительных пассажей автора, относящийся к сегодняшнему *status quo* юбиляра.

«Вопреки всем законам природы, голос его звучит, как и прежде. Та же свежесть и красота тембра, та же сила и полётность, то же удивительное обаяние как певческой манеры, так и всего артистического облика. Но при этом все прежние достоинства возведены на уровень ещё более возросшего мастерства. В чём это заметнее всего?

Ещё более безупречным и, не побоимся этого слова, идеальным стало взаимодействие слова и пения. Ещё более многообразной и детализированной стала игра тончайшими оттенками голоса, мимики, жеста – игра, во всём исходящая от ритмоинтонационной и динамической материи соответствующего произведения. Ещё более глубоким стало проникновение в стили исполняемой музыки и ещё более убедительным стало их преподнесение. Ещё более упрочились контакт певца со слушательской аудиторией, присущее ему завидное владение залом, чему в частности способствует искусное построение концертных программ, обычно представляющих как цепь нарастающих кульминаций.

Таким образом, перед нами крупнейший мастер вокала со столь характерной для него редкой многогранностью и широтой творческого диапазона, со свойственной для него неувыдаемой молодостью духа, помноженной на высокую художественную мудрость».

К большим достоинствам книги можно отнести и то, что она прекрасно издана, богата иллюстративным материалом: фотографиями певца в спектаклях, с различными представителями культуры и искусства, с общественными и политическими деятелями, с учениками, членами семьи. Это даёт возможность читателю не только оценить контуры образов Л. А. Сметанникова в оперных партиях и концертах, но и создать представление о его личности, показанной во всевозможных артистических и жизненных ситуациях.

Безусловно, новая книга А. И. Демченко будет интересна педагогам, молодым вокалистам, профессиональным исполнителям. Благодаря комплексному осмыслению творчества певца, автор приводит множество полезных высказываний о технике вокала, разного рода идей и соображений, связанных с исполнительским искусством, а также анализом этапов работы Л. А. Сметанникова над различными партиями, романсной литературой, песенным репертуаром. И весьма существенно то, что книга эта чрезвычайно притягательна как захватывающее чтение. Пожалуй, столь красочного и увлекательного издания не был удостоен ни один из наших отечественных певцов.

Алла Эдуардовна Рудякова,
кандидат искусствоведения,
ORCID: 0000-0002-5798-5846,
rudjkowa@mail.ru



Адыгская шикапшина – объект монографического исследования



Гучев З. Л. Атлас черкесского (адыгского) шичепшина.

Майкоп: Качество, 2016. 468 с.

ISBN 978-9703-0554-6

В конце 2016 года в Майкопе издан «Атлас черкесского (адыгского) шичепшина»¹. Его автор Замудин Лелович Гучев впервые широко представил энциклопедический показ старинного народного музыкального инструмента адыгской культуры. Этот уникальный труд, не вписывающийся в привычный формат подобных изданий, ознаменовал значительный вклад не только в развитие музыкальной фольклористики адыгов (черкесов), но и в культуру близкородственных народов Северного Кавказа с бытующими в ней аналогичными орудиями музыкальной традиции.

Книга стала итогом многолетней и многогранной работы автора по восстановлению, сохранению и изучению объектов традиционного наследия адыгов. Чтобы представить широту и масштаб искренней любви З. Л. Гучева к культуре своего народа, необходимо кратко обозначить круг его творческих увлечений, направленных на широкую пропаганду адыгского народного искусства как среди соотечественников, так и в зарубежных странах.

В начале собственной деятельности Гучев освоил технику плетения циновки (арженов) из камыша (рогоза), достигнув в этом направлении уровня подлинного художника-мастера, о чём свидетельствуют фрагменты иллюстраций рецензируемого издания. Благодаря сюжетной основе и символическому наполнению узоров, художественно-эстетическая ценность его изделий давно превзошла значение образ-

цов прикладного искусства. Затем автор направил внимание на музыкальный фольклор, позиционируя себя исполнителем практически на всех традиционных музыкальных инструментах. Соответственно важной задаче возрождения культурных традиций и реконструкции забытых музыкальных инструментов, он стал известным мастером-изготовителем струнно-смычковой шикапшины. Создав ансамбль любителей игры на шикапшине, Гучев начал активную просветительскую работу по пропаганде адыгского народного инструментального исполнительства, одновременно заботясь об изучении истории, особенностей бытования традиционной шикапшины, морфологии инструмента и вопросов звукообразования.

Продолжением линии творческого самовыражения Гучева стало создание им ансамбля «Жьбуу», целью которого является стремление к аутентичному звучанию фольклорных песенных напевов и инструментальных наигрышей. В течение последних десяти лет неоценимой стала активная педагогическая деятельность Гучева на отделении национальных музыкальных инструментов в Республиканской школе искусств (Майкоп). Согласно собственной принципиальной позиции по реконструкции практики народного исполнительства и достижения адекватного тембро-интонационного звучания, музыкант считает целесообразным сохранение изначальной акустической характеристики инструмента. Гучев сам учит и рекомендует другим обучение именно на немодифицированной двухструнной шикапшине с волосяными или жильными струнами, хотя это и ограничивает её возможности в современной образовательной системе и концертном исполнительстве.

Научная ценность и исключительность труда разносторонне одарённого автора заключается в том, что «Атлас черкесского (адыгского) шичепшина», в отличие от привычных публикаций данного типа, обычно представляющих весь народный инструментарий, максималь-

¹ Название инструмента *шичепшин* даётся на адыгейском наречии адыгского языка, тогда как в тексте статьи используется общеупотребительное его обозначение *шикапшина* в русской транскрипции.

но полно отражает историографию *отдельно взятого народного инструмента* в рамках солидного объёма (468 с.). Такой необычный, не имеющий аналога подход к трактовке формата атласов музыкальных инструментов придаёт исследованию монографический характер. Следует подчеркнуть, что каталогизация шикапшины осуществлена с позиции дифференциации специфических субкультурных традиций (западно-адыгская, восточно-адыгская и традиция соотечественников на Ближнем Востоке) с учётом предпочитаемого сырья для изготовления, конструктивных форм инструмента и его локального распространения, а также фоносферического звучания и характерных исполнительских приёмов.

Напрашивается естественный вопрос: а почему именно данный инструмент служит объектом такого пристального внимания? Ответ логически оправдан, если обратить взор на историческое прошлое адыгов, где шикапшине отводилось важное социокультурное место. Оно заключается не только в утилитарной функции музыкального орудия, но и в сакральной функции, связанной с мышлением народа, механизмом передачи чаяний души и сердца человека. Умение играть на шикапшине являлось гарантией непоколебимости общественного статуса любого мужчины. Шикапшина была и остаётся национальным символом адыгской культуры, подобно казахской домбре, башкирскому кураю или армянскому дудуку.

«Атлас» предваряет статья А. Н. Соколовой, где в широком сравнительном ракурсе даётся типологическая характеристика шикапшины, согласно международному классификатору относящейся к семье струнных смычковых инструментов – шейковым лютям. В пояснительной записке «Шичепшин – черкесская (адыгская) скрипка» Гучев в тезисной форме представляет информацию о бытовании, специфике корпуса, звуковом диапазоне и способах освоения инструмента (с. 39–50), испол-



З. А. Гучев с учениками

нительских возможностях, фактуре, стилях и репертуаре. Важными оказываются сведения о социальном статусе шикапшины, известных исполнителях.

Основное содержание «Атласа» составляют паспортизованные фотографии разновидностей инструментов, исполнителей и различных по составу ансамблей. В пяти главах представлены традиционные двухструнные шичепшины, модифицированные традиционные двухструнные, нетрадиционные шичепшины, черкесские (адыгские) исполнители, черкесские (адыгские) ансамбли с участием шичепшины. Каждая глава, в свою очередь, делится на три параграфа, отражающих субкультурные ареалы: западный (адыгейцы), восточный (кабардинцы и черкесы), зарубежный (соотечественники в Турции). Пятая глава (западная и восточная локальные традиции) дифференцирована на подгруппы: традиционные народные ансамбли, фольклорные ансамбли в учебных заведениях, клубные фольклорные ансамбли, профессиональные фольклорные ансамбли.

Избранный Гучевым структурный принцип освещения генезиса знакового музыкального инструмента адыгов включает синхронный и диахронный аспекты исследования развития шикапшины. Явление рассматривается от предполагаемого доисторического периода (шикапшина упоминается уже в эпосе «Нарты», сформировавшемся во II тыс. до н. э.)

до наших дней, что даёт реальную картину бытования инструмента. На этом историческом пути традиционная двухструнная шикапшина претерпела различные этапы модификации в течение XIX – начала XXI века, трансформируясь в трёх-, четырёх- и шестиструнные хордофоны. Подобный подход к разработке поставленной автором проблемы свидетельствует об осознании Гучевым особой роли шикапшины в этнической культуре адыгов.

Значение «Атласа черкесского (адыгского) шичепшина» просматривается и в его насыщенности многообразной визуальной и аудиальной информацией: фотографиями инструментов, отличающихся по форме, технике изготовления и дизайну (149 разновидностей), сольных исполнителей на шикапшине (более 120 человек), различных ансамблей (более 50); перечнем грампластинок, компакт-дисков, радиопередач и телефильмов. К изданию прилагается CD с записями 138 образцов от 69 исполнителей (из государственных и личных архивов). Фактором общедоступности издания служит изложение текста на трёх языках: адыгейском, русском и английском.

Безусловно, новый труд автора, снабжённый историческими и теоретическими сведениями,

как и его учебное пособие «Учимся играть на шичепшине», будет активно использоваться в образовательном пространстве на всех уровнях (школа – колледж – вуз). Это позволит расширить поле практического бытования шикапшины в обществе и сформировать профессиональных специалистов, что важно для дальнейшей передачи исполнительских традиций. Музыканты продолжают спиралевидный путь вектора возрождения и сохранения нематериальных культурных ценностей.

Масштабная работа, проведённая З. Л. Гучевым, представляет собой ещё одно достижение динамически развивающейся адыгской музыкальной фольклористики, которое должно стать своеобразным рычагом преодоления негативного процесса современной глобализации. Работа непременно будет эффективно способствовать повышению этнической самоидентификации адыгов, по историческим причинам имеющих многовековой дисперсионный характер существования.

Беслан Галимович Ашхотов,
доктор искусствоведения,
ORCID: 0000-0003-0525-8898,
bashkhotov@mail.ru

